

51302

SA 302

Bordó

456



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1972 • XXI. ÉVF. I. SZÁM





# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1972

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, HORVÁTH TIBOR, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR  
MOJZER MIKLÓS, VAYER LAJOS

## TARTALOMJEGYZÉK

### TANULMÁNYOK

KOVÁCS ÉVA: III. Béla és Antiochiai Anna halotti jelvényei .....	1
PUSZTAI LÁSZLÓ: Dunaiszky Lőrinc (1784–1837) .....	15
PROKOPP GYULA: Kühnel Pál építész (1765–1824) .....	30
MURÁDIN JENŐ: Maticska Jenő (1885–1906) .....	41

### KUTATÁS

PÓCZ EDIT–SOLYMOS ANDRÁSZNÉ–FODOR JÓZSEF: A <i>Mardi-gras</i> és a <i>Vörös mellényes</i> <i>fiú</i> térszerkezeti analízise .....	49
MOLNÁR LÁSZLÓ: Megjegyzések Cézanne két képének térszerkezeti elemzéséhez .....	58

### VITA

Körner Éva „Derkovits Gyula” című kandidátusi értekezésének vitája	
Aradi Nóra opponensi véleménye .....	61
Németh Lajos opponensi véleménye .....	63
Körner Éva válasza .....	65
BEDŐ RUDOLF: Az 1970. évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje .....	71

### KÖNYVSZEMLE

MRAVIK LÁSZLÓ: Két könyv Giorgione művészetéről. Terisio Pignatti: Giorgione. Milano 1969. Edgar Wind: Giorgione's Tempest . . . , Oxford, 1969. ....	83
ZENTAI LORÁND: Mark W. Roskill: Dolce's „Aretino” and Venetian Art Theory of the Cinquecento. Published for the College Art Association of America. New York University Press. 1968. ....	87
PETNEKI ÁRON: Zdzislaw Kepiński: Wit Stwosz W starciu ideologii religijnych Odrodzenia Wroclaw – Warszawa – Kraków. Ossolineum, 1969. ....	89
MOJZER MIKLÓS: Voít Pál: A barokk Magyarországon, Budapest, Corvina – Helikon, 1970. ....	90



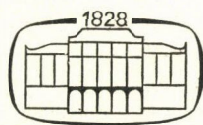
51302

51302 /

406

# MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

XXI. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST





# TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1972. ÉVI KÖTETÉHEZ

- Aradi Nóra* opponensi véleménye Körner Éva „Derkovits Gyula” című kandidátusi értekezéséről 61—63  
*Bedő Rudolf*: Az 1970. évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje 71—82  
*Béres András*: Feszty Árpád két ismeretlen levele 249—250  
*Berkovits Ilona*: Ki volt Jan Provost 279—281  
*Berkovits Ilona*: Munkácsy Mihály és a belga festészet 282—283  
*Blümel, Fritz*: Deutsche Öfen, München, 1965. ism.: S. Cserey Éva 153  
*Borsos Béla*: Hamisított régiségek I. 200—205  
*Csaplár Ferenc*: A Munka-kör képzőművészeti tevékenysége 133—140  
*Cserey Éva, S. ism.*: Fritz Blümel: Deutsche Öfen. München 1965. 153  
*Cserey Éva, S. ism.*: Josef Ringler: Tiroler Hafnerkunst, Innsbruck, Universitätsverlag, 1965. 153—154  
*Czagány István*: A Budavári volt Belényi-ház művészettörténeti jelentősége 224—230  
*Czeglédi Imre*: Munkácsy Békéscsabán 251—253  
*Domokos Imre*: Bogdan Pavlovics Villevald festményei az 1848/49-es magyar szabadságharcról 234—243  
*Eisler János ism.*: Manfred Trips: Hans Multscher, Anton H. Konrad Verlag, 1969. 149—152  
*Fodor József—Pöcz Edit—Solymos Andrásné*: A Mardi-gras és a Vörösmellényes fiú térszerkezeti analízise 49—57  
*Haikonen, Atte*: Suomen Kunnallisvaakunat. Suomen Kunnallisliitto, Helsinki, 1970. ism.: Tompos Ernő 154—155  
*Haulisch Lenke* válasza „Szentendrei festészet” című kandidátusi értekezésének vitáján 291—293  
*Katona Imre*: A Miskolci kerámia II. 177—199  
*Kepiński, Zdzisław*: Wit Stwos W starciu ideologii religijnych Odrodzenia Wrocław—Warsawa—Kraków. Ossolineum, 1969. 89—90  
*Kiss Ákos*: A hisztorizmus a magyar iparművészetben 104—119  
*Klaniczay Tibor* opponensi véleménye Rózsa György „Magyar történetábrázolás a XVII. században” című kandidátusi értekezéséről 143—145  
*Kontha Sándor* opponensi véleménye Haulisch Lenke „Szentendrei festészet” című kandidátusi értekezéséről 288—290  
*Kontha Sándor* viszonzválasza Haulisch Lenkének „Szentendrei festészet” című kandidátusi értekezés vitáján 293  
*Komarik Dénes*: Feszty Frigyes ismeretlen műve 244—248  
*Kovács Éva*: III. Béla és Antiochiai Anna halotti jelvényei 1—14  
*Kovács Éva*: Későközépkori francia intentáriumok magyar vonatkozásai 120—123  
*Kovács József László*: Lackner Kristóf (1571—1631) ismeretlen rajzai a soproni állami levéltárban 231—233  
*Körner Éva* válasza „Derkovits Gyula” című kandidátusi értekezésének vitáján 65—70  
*László Emőke—Szabó Katalin*: Az 1969. évi magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája 295—328  
*Lengyel Béla*: Frans Masereelről 206—212  
*Marosi Ernő*: Egy gótikus Madonna Somogyvárról és a szent Egyed apátság kerengője 93—103  
*Mojzer Miklós ism.*: Voít Pál: A barokk Magyarországon, Budapest, Corvina-Helikon, 1970. 90—92  
*Molnár László*: Megjegyzések Cézanne két képének térszerkezeti elemzéséhez 58—60  
*Molnár László* opponensi véleménye Haulisch Lenke „Szentendrei festészet” című kandidátusi értekezéséről 288—290  
*Mravik László ism.*: Terisio Pignatti: Giorgione. Milano 1969 és Edgard Wind: Giorgione's Tempest. Oxford, 1969. 83—87  
*Murádin Jenő*: Maticska Jenő (1885—1906) 41—48  
*Nagy Árpád*: A székesfehérvári XI. századi szarkofág eredete és ikonográfiája 165—176  
*Német Lajos* opponensi véleménye Körner Éva „Derkovits Gyula” című kandidátusi értekezéséről 63—65  
*Perehazy Károly*: A városrész-rekonstrukciók műemlékileg védett lakóépületeinek restaurálása 213—223  
*Petneki Áron ism.*: Zdzisław Kepiński: Wit Stwos W starciu ideologii religijnych Odrodzenia Wrocław—Warsawa—Kraków. Ossolineum. 1969.  
*Pignatti, Terisio*: Giorgione, Milano 1969. ism. Mravik László 83—86  
*Pogány Ö. Gábor*: Lenin a művészetről 161—164  
*Pöcz Edit—Solymos Andrásné—Fodor József*: A Mardi-gras és a Vörösmellényes fiú térszerkezeti analízise 49—57



- Prokopp Gyula*: Kühnel Pál építész (1765—1824) 30—40
- Pusztai László*: Dunaiszky Lőrinc (1784—1837) 15—29
- Radocsay Dénes*: Egy Zsigmond-kori címeradomány 274—278
- Ringler, Josef*: Tiroler Hafnerkunst, Innsbruck. Universitätsverlag, 1965. ism.: S. Cserey Éva 153—154
- Roskill, Mark W.*: Dolce's „Aretiono and Venetian Art Theory of the Cinquecento”. Published for the College Art Association of America. New York University Press 1968. ism.: Zentai Lóránd 87—88
- Rózsa György* válasza „Magyar történetábrázolás a XVII. században” című kandidátusi értekezésének vitáján 146—148
- Ruzsa György* ism.: B. A. Selkovnyikov: Az orosz művészi üveg. Szovjetszkij Hudozsnyik. Leningrád 1969. 155
- Saad Andor*: Gróf Teleki Blanka két önportréja 254—257
- Solymos Andrásné—Fodor József—Pöcz Edit*: A Mardi-gras és a Vörösmellényes fiú térszerkezeti analízise 49—57
- Somogyi Árpád*: A székesfehérvári püspöki kincstár 124—132
- Soproni Sándor*: A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1971. évi működéséről 294
- Szabó Katalin—László Emőke*: Az 1969. évi magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája 295—328
- Tompos Ernő* ism.: Atte Haikonnen: Suomen Kunnallisvaakunat. Suomen Kunnallisliitto. Helsinki, 1970. 154—155
- Trips, Manfred*: Hans Multscher. Anton H. Konrad Verlag, 1960. ism.: Eisler János 149—152
- Újvári Béla* ism.: Képzőművészeti Almanach 2. Corvina Kiadó, Budapest, 1970. 156—160
- Urbach Zsuzsa*: Albrecht Dürer (1871—1971) 261—271
- Vayer Lajos* opponensi véleménye Rózsa György „Magyar történetábrázolás a XVII. században” című kandidátusi értekezéséről 141—143
- Vajay Szabolcs*: Egy Zsigmond-kori címeradomány 272—274
- Voit Pál*: A barokk Magyarországon, Budapest, Corvina-Helikon, 1970. ism.: Mojzer Miklós 90—92
- Zentai Lóránd* ism.: Mark W. Roskill: Dolce's „Aretino” and Venetian Art Theory of the Cinquecento. Published for the College Art Association of America. New York University Press. 1968. 87—88



# MUTATÓK

*A dőlt számok képekre utalnak*

## MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Abu-Simbel, templomok 322  
 Achen, dóm 1  
 Alsózsoltca, Szalay Pálné gyűjteménye: Teleky Blanka önéletréje 254—256, 254, 255  
 Amiens, Múzeum, Aert de Gelder: Eszter és Ahasverus 78  
 Amsterdam, Rijksmuseum 74, 76  
 Andernach, Liebfrauenkirche, déli kapu 95, 97  
 Andornaktálya, tpl. 92  
 Annaberg tpl. oltárkép 267  
 Antibes, Grimaldi Museum 321  
 Antwerpen, Jan Provost: Szt. Katalin mártíromsága 279  
 Argelliers, karoling kápolna 78  
 Aries, St. Trophime tpl. 169  
 Athen, Byzantinisches Museum, Salonik-i epitaphios 174  
 — Friderika királynő gyűjteménye, XV—XVI. sz.-i ikon 13  
 Áta, Falumúzeum 311  
 Augsburg, Schaezler palota, Deutsche Barockgalerie 72, 73, 74  
 Avignon, Jean de la Grange kardinális sírja 79  
 Baja, Türr István múzeum 309  
 — temető, Dunaiszky Lőrincz: Langer síremlék 22, 22, 23, 29  
 Balatonakarattya, Szelle Kálmán: Nyaraló 299  
 Balatonalmádi, Gózon Imre: Vegyipari Gépgyár üdülő 299  
 Balatonfüred, Annabella szálló 314  
 — Árpád-kori tpl. rom 13  
 — Horváth Z. K.—Bajnay Zs.: Fesztivál mozi 299  
 Balatonlelle, Scultéty János: Üdülő 299  
 Balatonszéplak, Márton I.: Ezüstpart üdülősor 299  
 Bamberg, dóm, lovasszobor 73  
 — Obere Pfarrkirche, V. Stoss oltár 89  
 — Stadt. Bibliothek, Kölni Evangeliarium 174  
 Basel, Münster 175  
 Bāwit, kopt kápolna VI. sz. 175  
 Bergamo, Mgyt. Giorgione-Romanino: Madonna 85, 86  
 Berlin, Dahlem, Giorgione: Giustiniani 84, 85  
 — — Luxuria relief 74  
 — — Piombo, Ceres 86  
 Bern, Kunstmuseum 74, 76, 123  
 Besztercebánya, múzeum 232  
 — Szt. Borbála kápolna 26  
 Békéscsaba, ev. tpl. Dunaiszky Lőrinc: Szószék 26, 29  
 — — főoltár 25, 25  
 — Munkácsy Mihály múzeum 317, 320  
 Bodajk, tpl. 131  
 Bonn, Rheinisches Landesmuseum 74, 76  
 Boston, Múzeum 72, 76  
 — — Raffael kép 79  
 — Stewart Gardner Museum, Giorgione: Keresztet vivő Krisztus 84, 85  
 Braine, St. Yved tpl. Mária koronázása kapu 95, 96, 97  
 Brassó, Fekete tpl. 239  
 Bresslau, Szt. Mátyás tpl. 74, 76  
 Brno, Mies van de Rohe: Tugendhat villa 322  
 Brügge, Múzeum, Jan Provost: Térdeplő donátornő Szt. Godelieve-vel 279, 281  
 — — — Térdeplő donátor Szt. János püspökkel 279  
 — — — Utolsó ítélet 279  
 Budapest, Apáczai Csere János u. 5. Dunaiszky szobrok 20  
 — Arany János u. 15. és környéke 218, 219  
 — — Felhasználási javaslat 220, 220, 223  
 — — Kassalik Fidélt terve 219, 219  
 — — Korszerűsítési terv III. emelet 220, 220  
 — Batthyány u. 25. 215, 223  
 — — tér 4. 214, 214, 215, 223  
 — — — 7. 215, 223  
 — Bécsikapu tér 7. 230  
 — Brein: Kemnitzer ház, Dunaiszky: Két török szobor 19, 20, 20  
 — Pollák: Pekáry ház, VII. Majakovszky u. 47. 247  
 — Borsos Béla gyűjtemény csontlemez XIX. sz. Zrínyi címerrel 205, 205  
 — — japán elefántcsont faragvány 201  
 — — kínai elefántcsont faragvány 201  
 — — puskaoptartó, fa csontberakású 204, 205  
 — — üvegphár 1700 körül 203, 204  
 — Breitner A.—Kaszás K.: II. Keleti K. u. OTP. lakóház 300  
 — budai Domonkos kolostor 302  
 — — Minorita tpl. 12.  
 — Budapesti Történeti Múzeum 313, 317  
 — — Kiscelli Múzeum 213  
 — — — Dunaiszky L.: Hajós u. kovácsműhely cégére 19, 19  
 — Budavári Palota 299  
 — — gótikus nagyterem 302  
 — Corvin tér 2. 215, 216, 223  
 — — 3. barokk ajtópánt 216, 216  
 — — — barokk zár 217  
 — — — török ablakrács 217  
 — Deák téri ev. tpl. 28  
 — Egyetemi Könyvtár 110  
 — Engel József: Deák szobor 107  
 — Eötvös Loránd u. 2. 220, 221, 223  
 — Ferences tpl. 298, 201  
 — Feszl Frigyes: Belvárosi plébánia tpl. 247  
 — — — terve 245, 246  
 — — Zofahl: Oszvald ház, V. Münnich F. u. 22. 247  
 — — Városi képviselők háza terve 244, 244  
 — Vigadó 244, 298, 301  
 — Fortuna u. 5. 225  
 — — 10. 230  
 — — 12. 225, 229  
 — — 14. 224—230, 224, 225  
 — — — ajtókeretkő 225, 226  
 — — — 1514. 225, 226, 227  
 — — — műemlékkutatói alaprajz 227, 228  
 — Fő u. 15. Emmert palota, fogadó szoba 116  
 — — könyvtár terem 115  
 — — 14—20. 214  
 — — 20. Kapiszatory ház 214, 223  
 — Guszev u. 3. 221—223  
 — Hegyi Lajos: III. Megyfa u. 300  
 — Hess András tér 3. „Veres sün ház” 225, 229



- Hofer M.—Török F.: XI. Budaörsi út, Külföldi ösztöndíjasok kollégiuma 300
- Hopp F. Múzeum 311, 321, 323, 324
- Hunyadi János u. 18. 216
- Iparművészeti Múzeum 107, 114, 264, 308—311, 313, 314, 316, 317, 320, 323, 324
- — Alpár Ignác: Karosszék 1896. 114
- — Augsburgi dísztal 323
- — Bachruch cég: Ezüst asztali gyertyatartó készlet 1890. 114
- — Díszszekrény 1890. 117
- — Fischer J.: Váza 109
- — Fűszertartó, kőedény Miskolc 1890. 183, 184—186
- — Giergl Henrik: Üvegkancsó 110
- — Hollós Károly—Freuda Janka: Terítőlap 113
- — Kőedénytál, I. Miskolc. 1890. 184—186, 184
- — — II. 184—186, 185
- — — III. 184—186, 185
- — — IV. 184—186, 186
- — — plasztikus mintákkal 184—186, 186, 195
- — Kőedénytálka, Miskolc. 1880. 184—186, 184
- — Lobmayer E.: Hímzés 1890. 112
- — Pantocsek Leo: Üvegkancsó 110
- — Zsolnay porcelánfajansz, írókészlet 1896. 117
- — — váza 1870. 108
- — — váza 1880. 108
- Iskola u. 31. 217
- — 32. 217, 217, 223
- — 34. 217
- Iványi L.—Heim Ernő: II. Budakeszi u. OTP lakótelep 300
- Jánosgy Gy.—Hrecska I.: I. Gyorskocsi u. 22—24. 300
- Jeney L.—Kangyal M.: V. Só u. lakóház 300
- V. József A. u. 16. 221, 222, 223
- — Józsefvárosi plébánia tpl. Dunaiszky: Szt. József 26, 28
- Kálvin tér 301
- Kiss A.: VIII. Luther u. 4—6. 300
- Kiss I.: I. Batthyány u. lakóépület 300
- id. Kotsis Iván: Botanikus kert pálmaháza 299
- — ELTE Központi épülete, Egyetem tér 300
- — MTA bérház 299
- Kovács Moyses háza, Dunaiszky: Nílus és Duna szobrok 20
- Kórszálló 315
- Krisztinavárosi tpl. 24, 29
- — Dunaiszky Lőrinc: Ker. János 24, 24
- — — Krisztus 25
- — — Szt. Adalbert, Borbála, Gellért, Imre, Jeromos, Katalin, Klára, Teréz szobrok 24—26, 24
- Magyar Nemzeti Galéria 28, 77, 209, 269, 271, 312—317
- — Derkovits Gy.: Anya 62
- — — Artisták 62
- — — Aukció 62
- — — Hajókovács 62
- — — Homokszállító 62
- — — Kenyérért 62
- — — Nemzedékek 62
- — — Téli ablak 62
- — — Végzés 62
- — Dunaiszky Lőrinc: Alvinczy portré 21, 22
- — — Szószékterv 1819. 26, 26
- — — 1816. 26, 26
- — Czóbel B.: Maticska Jenő 42, 46, 47
- — Hollóssy: Tengerihántás 41
- — Maticska: Őnarckép 42
- — — Zazar partján 44, 46
- Magyar Nemzeti Múzeum 112, 276, 311, 318, 321, 325
- — Antiochiai Anna halotti koronája 1, 3, 4, 5, 12, 14
- — III. Béla és Antiochiai Anna aranygyűrűi 1, 2, 3, 4, 12, 14
- — III. Béla halotti kardja és jogara 1, 3, 4, 7, 12, 14
- — III. Béla halotti karperece 1, 3, 8, 12, 14
- — III. Béla halotti koronája 1, 31, 4, 4, 12, 14
- — III. Béla sírjából körmeneti kereszt 1, 3, 4, 7, 9, 10, 12, 14
- — — zománc mellédísz — bizánci — 1, 3, 4, 10, 11, 12, 14
- — — sarkantyúk 1, 3, 4, 6, 12, 14
- — — Feldebrői arany mellkereszt 12
- — — Feldebrői pástortbot 12
- — I. Rohbock: Brassó a 19. sz. közepén 243
- — — szarkofág XI. sz. (Székesfehérvár) 165—176, 166—168
- — — lélekvivő angyal 167, 168, 168
- — — zafirköves gyűrű 3
- Magyar Tudományos Akadémia 276
- Magyar u. 11. 222, 223
- Margitszigeti domonkos kolostor 12
- Mártoni.—Kecskés I.—Mester J.: Római part Építők Szakszervezet hétvégi pihenőháza 300
- Mátyás tpl. 301
- Mayerhoffer: Péterffy palota 91
- Mészáros J.: Szabadsághegyi ABC áruház 300
- Mikó S.: Pozsonyi úti Dunapart kávéház 300
- Molnár I.: Palatinus szálló 299
- Nagy K.: Kis Royal étterem 299
- Nagyboldogasszony tpl. 1
- Nagytétény Kastélymúzeum 317
- Néprajzi múzeum 310, 311
- Nyári Pál u. 8. 298
- Nyugati pályaudvar 107
- Október 6. u. 6. Dunaiszky Lőrinc: Flóra 1816—18. 20, 21
- — 22. 218, 223
- Országos Levéltár 277
- — Hothvafői címerkép 1415. 275, 276, 278
- — Sombereki címerkép 1415. 275, 275, 277, 278
- — Tamásfalvi címerkép 1415. 275, 275
- — Villevald: Görgey portréja 235, 235
- Országos Széchényi Könyvtár, Corvina-Graduale Cmae 424. 279, 280, 280
- — Petrarca kódex 310
- Orvostörténeti Múzeum, Dunaiszky Lőrinc: Aesculapius 1813. 16, 16, 29
- — — Az élet géniusza 18. 18, 29
- — — Beteggyógyítás 1813. 17, 17, 29
- — — Gyógyszerészet 1813. 17, 17, 29
- — — Hygieae 1913. 16, 17, 29
- — — Orvostudomány 1813. 18, 18, 29
- — — Vegyészet 1813. 17, 17, 29
- Pálos tpl. 91
- Petőfi Irodalmi Múzeum 303, 305, 313—315, 318
- Pollack M.: VII. Majakovszkij u. 11. Dunaiszky L.: Ötvösműhely 1814—15. 19, 19
- — — Zománckészítés 1814—15. 18, 19, 19
- Pomsár János: X. Kozma u. Krematorium 300
- Puskás T.: II. Ganz u. VBKM Irodaház 300
- Reáltanoda u. 19. 298
- Ropár Ferenc: I. Fő u. 2. 300
- Rudas fürdő 298
- Szent György tér 4. 299
- Szentháromság u. 7. 225
- Szt. Imre kollégium kápolna, Jeges Ernő falkepei 289
- Szépművészeti Múzeum 21, 23, 26, 28, 72, 76, 77, 80, 81, 235, 264, 267—269, 271, 296, 302, 311, 313, 320—324, 327, 328
- — H. Bosch: Gyönyörök kertje 77
- — Isis Pelagea i. e. IV. sz. 77
- — Masereel grafikái 209, 212
- — Oszlopfejezet Somogyvárról 99
- I. Tárnok u. 14. 230
- — 16. 230
- Tolbucsin körüti vásárcsarnok 300
- Újlaki plébánia tpl. Dunaiszky L.: Pietá 26
- Uri u. 9. 230
- — 13. 230
- — 31. 225, 229, 230
- — 40. 229
- Vas Z.—Borsos—Jajecnicza: II. Szemplőhegy u. DIVSZ székház 300.



- Verpeléti I.—Marinov G.: Royal Nagyszálló bárja 299
- Virág—Drávai—Csatlósi—Gergely: I. Úri u. Fehér Galamb ház 300
- Vízivárosi temető, Dunaiszky: Hofmeister síremlék 22, 23
- — — Orlandini család sírköve 23
- — — Varga Győző síremlék 23
- — — Zacherl család síremléke 23
- Zeneművészeti Főiskola 298
  
- Caen, Művészeti Múzeum 78
- Cammin, L. Cranach képei 73
- Caprarola, Villa Farnese 81
- Castelfranco, Chiesa di San Liberato, Giorgione: Madonna 84
- Pellizzari palota, Giorgione freskók 85
- Chaize-le-Vicomte Saint Nicolas tpl. 79
- Châlons-sur-Marne, tpl. apostolszobrok 79
- Charleroi, Múzeum 77
- Chartres, Székesegyház, ny. rózsablak 97
- — királykapuk 75
- Châteaudun, donjon 79
- Chemnitz lásd Karl Marx Stadt
- Chiaravalle della Colomba, cisztercita kerengő 95
- Milanese, cisztercita kerengő 95
- Chicago, múzeum 76
- Chlumec, kastély 77
- Cinkota, Teleki Blanka iskola, Teleki Blanka önportréja 254, 255
- Cleveland, Museum of Art, XI.—XII. sz.-i kazetta 175
  
- Csesznek, vár 307
  
- Debrecen Múzeum 311, 318
- Detroit, Institute of Arts, Giorgione-Palma V.: Trio 86
- Dijon, Burgundia államainak palotája 78
- múzeum 75
- Notre-Dame tpl. északi kapu konzoljai 95, 96, 102, 103
- Diósgyőr, vár 298
- Dézsi János: DVTK stadion 300
- Drezda, Albertinum, 264, 270, 271
- Képtár, Giorgione: Vénusz 83—85
- Dublin, National Gallery of Ireland, J. A. Viallaabrille y Rom: Éliás próféta szobra 80
- Dunaújváros, Pártbizottság székháza 299
- Düsseldorf, Kunstmuseum 74
- — Bentinck-Thyssen gyűjtemény 79
  
- Eger, Azbej S.: Ped. Főiskola leánykollégium 300
- Ciszterci tpl. Szt. Ignác oltár 312
- Horváth Z. K.: Önkiszolgáló étterem 300
- Minorita tpl. 91
- Papnövelde 188
- Trinitárius tpl. 91
- Vár 298
- Veres Z.—Turcsányi Gy.: Almagyar dombi OTP sorházak 300
- Egervár, Vár 298, 318
- Egres, monostor 1
- Esztergom, Balassi Bálint múzeum 315, 316, 318
- Keresztény múzeum 128, 268, 311
- — XV. sz.-i úrkoporsó 302
- Minorita tpl. 1, 12
- Primási Levéltár, III. Endre pecsétje 10
- — III. Endre felesége (Fennena) pecsétje 8
- Kun Erzsébet pecsétje 8
- Kühnel: Épületek elhelyezési terve II. 36, 39
- — — III. 37, 39
- — — Kanonoki házak 36, 39
- — — — Primási palota és tpl. 34, 39
- — — — dunai homlokzata 34, 39
- — — — oldalhomlokzata 35, 39
- — — Székesegyház alaprajza II. 37, 39
- — — — főhomlokzata 34, 39
- — — — hosszmetse 35, 39
- — — — oldalhomlokzata 35, 39
- — — Várhegy és környéki épületek elhelyezési terve 33, 39
- — J. N. Máthes: Esztergom, Szt. István protomartir tpl. alaprajz 100, 100, 101, 101, 102
- — Zárókő Szt. István alakjával 100, 101, 101, 103
- Székesegyház 1, 2, 12, 246
- — Bakócz kápolna 38, 39
- — Kincstár, Mátyás kálvária 122
- — Könyvtár 268
- Vár 302
- — királyi palota kápolna, apszis 73
- — — porta speciosa 93, 102
- Eszterháza, kastély 92
  
- Feldebrő, tpl. 166, 174
- Felsőtárkány, kastély 91
- Ferrara, Palazzo Schiafania falképei 82
- Fertőd, Eszterházy kastély 298
- Firenze, Casa Buonarrotti 76
- dóm 81
- Palazzo Medici 81
- Palazzo Pitti 72, 77, 80
- — Giorgione: Három életkor 89
- Palazzo Strozzi 77
- Palazzo Venezia, Giorgione: Kettős arckép 85
- S. Lorenzo, Medici Kápolna, Michelangelo szobrok 73
- S. Maria Novella, Strozzi kápolna 80
- S. Miniato al Monte 322
- Uffizi 74, 77
- — Dürer: Női képmás 268
- — Giorgione: Mózes tűzpróbája 84, 85
- — — Salamon ítélete 84, 85
- — Giotto: Ognisanti 80
- — Raffael: II. Gyula 80
- Fullerton, Norton Simon Foundation, Giorgione—Tizian: Női arckép 85
- Füssen, Kolostor és tpl. B. Steinle szobrai 73
  
- Gand, Laarne kastély 72
- Geltendorf, Matthäus Günther tetőfreskó 73
- Genova, Palazzo Bianco 76, 81
- Palazzo Doria, Taddeo Carlone: Neptun kút 72
- Palazzo Rosso, Dürer: Fugger portré 268
- Gernyeszeg, Mayerhoffer: Teleki kastély 71
- Glasgow, múzeum 76
- Gotha, Schlossmuseum, Hausbuch Meister: Szerelmespár 264, 270
- Gödöllő, Premontrei gimnázium 13
- Zöldi E.: Agráregyetem, szemináriumi előadó, konyha, étterem 300
- Gordes, Vasarely múzeum 77
- Graz, Joanneum, barokk múzeum 77
- — Mariazeili oltár 269
- Minorita kolostor, refektórium, Maderni freskói 71
  
- Győr, Csapó Gy.—Urbányi K.: KPM Körzeti Igazgatóság Irodaháza 300
- Karmelita tpl. 299
- Múzeum 310, 311, 316
- Pilt R.: MHS megyei székház 300
- Gyula, Erkel Ferenc múzeum 315, 318
- Mészáros J.: ABC áruház 300
  
- Haarlem, Püspöki múzeum 75
- Hajós, nyaraló 91
- Hampton Court kastély, Giorgione: Pásztor 84, 85
- Haute Pyrenées, Régi tpl-ok 79
- Hévíz, Gulyás Z.—Czabaffy G.: Rózsakert eszpresso 300
- Kun A.—Legány Z.—Segesdi—Lakner—Scholtz: Fedett fürdő épület 300



Hódmezővásárhely, Tornyai Múzeum 316, 318  
Houston, Múzeum 76

Istanbul, Khora Museum, X—XI. sz. bizánci mozaik 175  
— Topkapi Palace Múzeum 80

Jászberény, Kat. tpl. Dunaiszky Lőrinc: Szószék 1822 29  
Jeruzsálem, Izrael múzeum 78

Kalocsa, székesegyház 91, 102, 166, 174

Káloz, tpl. 131

Kaposvár, MSZMP székház 300

— Rippl Rónai múzeum 316, 317

— — kettős oszloplábazat Somogyvárról 98

— — Madonna torzó Somogyvárról 93—95, 94, 95,  
97, 99, 100—103

— — oszlopfő töredék Somogyvárról 99

— — pillérlábazat Somogyvárról 98

Karl Marx-Stadt (Chemnitz) tpl. főoltár, H. Witten:  
Pulttartó angyal 267

Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 77

Karlstein, vár 71

Kassa, Szt. Erzsébet tpl. 102, 298

Kecskemét, Balázs György: Konzervgyári étterem 300

— Balogh I. Építőipari iskola 300

— Janáky I.—Tolnay L.: Fedett uszoda 300

— Katona József Múzeum 318

— Neuhauser L.: Széchenyi téri lakóház 300

Kercs, Uvarov bazilika mozaik 169, 174

Keszthely, Balaton Múzeum 315

Kiev, Gyesztjatin tpl. Bölcs Jaroszláv sírládája 1054,  
174, 175

Kingston Lacy, Coll. Bankes, Giorgione—Piombo: Sala-  
mon ítélete 86

Kismarton, várkastély 91

Klosterneuburg, tpl. 91

Kolozsvár, Farkas-u-i ref. tpl. 301

Köln, Dóm 12

— — Cappenbergi ereklyetartó 13

— — Heribertsschrein Madonna 94

— — Kunsthalle 77

— — Schnütgen Museum 78

— — Angyal torzó St. Johann Baptist tpl.-ből 95, 97

— — Wallraff Richartz múzeum 74, 76

Körmend, Batthyány kastély 91

Krakkó, Jagello egyetem 89

Langeais, donjon 79

Laon, székesegyház, ny. kapu déli homlokzat 97

— — Utolsó ítélet kapu 95, 96, 102

Lascaux, barlangművészet 327

Laxenburg, kastély 30

Lausanne, székesegyház, előcsarnok, Madonna torzó 102

Leipzig, Muzeum der bildenden Künste, Meister des  
Hausbuches: Szerelmespár sólyommal 266, 266

Leníngrád, Eremitage 72, 74, 320, 321, 324

— — Chepin-i elefántcsont relief 174

— — Elefántcsont kazetta XI—XII. sz. 174

— — Giorgione: Judit 84, 85, 87

— — — Madonna a szabadban 84, 85

— — Szárkeli-i kazár fésű XI. sz. 174

— — Orosz Múzeum, Villevald: Besztercei ütközet, 235,  
239, 242

— — Világosi fegyverletétel 235

Lichtenstein, kastély 72

Liège, Saint Lambert katedrális 79

Lille, múzeum 74, 77

Limburg, dóm 74

London, British Museum, Dürer: Vilana Windisch rajz  
264, 267, 270

— Courtauld Institute 72

— Hazlitt Gallery 80

— Heim Gallery 80

— Landsdowne House 81

— National Gallery 76

— — Aert de Gelder: Krisztus megáldja a gyermekeket  
81

— — Dürer: Önarckép 267, 268

— — Giorgione: Háromkirályok 84, 85

— — — Tramonto 84, 85

— — Niccolo dell'Abate 79

— — Raffael: II. Gyula 80

— — Spranger: Királyok imádása 80

— South Kensington Múzeum 105

— Tate Gallery 78, 80, 81, 324

— Victoria and Albert Museum 77, 174

— Westminster 1, 3

Lovasberény, tpl. 131

Lucca, múzeum 80

Ludwigshafen, múzeum 73

Lysa Gora, Szt. Kereszt kolostor, Ereկlyetartó szt.  
kereszt 13

Madrid, Cerralbo múzeum 76

— Prado 73, 75, 80

— — Bosch: Szénásszekér 73

— — Dürer: Önarckép 262, 268

— — Giorgione: Santa Conversazione 84

— — Tizian: Madonna 85

Magyarbél, kastély 91

Mátraverebély, rk. tpl. 298

Manchester, Whitworth Art Gallery 80

Mantova, Palazzo Ducale: Pisanello freskók 78

Mariázell, Wallfahrtskirche 122

Marseilles, S. Victor kolostor, lavabo 79

Massa Marittima, dóm, Duccio: Maesta 82

Mazéres, tpl. oszlopfek 79

Melk, monostor, kereszttereklye 13

Merseburg, dóm, török csatakép 267

Mezembria, tpl. 172

Mezőberény, ev. tpl. Dunaiszky L.: Szószék 26, 29

Mexikó, múzeum 267

Milano, Brera 72, 74

Miskolc, Hermann O. Múzeum 297, 298, 303, 308, 311,  
312, 319, 327

— Pályaúdvár 299

— Tolnay L.: Egyetemi könyvtár 300

Modena, dóm, kapuzat kódíszai 81

Moissac, S. Martin tpl. 78

Mondsee, „Hohes Kreuz” kápolna 71

Montbazou, donjon 78

Montreal, múzeum 76

Moszkva, Isztor. Muzej: Kőikon 175

— Puskin múzeum 78

— Tretyakov Galéria: Villevald: A testőrhuszárok  
rohama Varsónál 234

München, Alte Pinakothek 270

— — Dürer: Önarckép 262

— — — Négy apostol 262

— — Hans Schöpfer: Szűszanna története 72

— Bayerische Staatsgemälde Sammlungen, Gior-  
gione—Palma: Fugger arckép 87

— Staatliche Graphische Sammlung 73

— — Domenico Fetti: Szt. Ferenc extázisa 72

Nagybánya, múzeum, Maticska J.: A Rozsályon 42, 43,  
43, 48

— — — Csatakép 1848-ból 44, 46

— — Kapálók 43

— — Téli táj 44, 46

— Sálájan Joan gyűjt., Maticska J.: Jeges patak 44

— — Havas fák 43

— Slevenszky Lajos gyűjt. Czóbel: Maticska Jenő 46

— — Maticska J.: A Tökési út 46, 46

— — — Domboldal a Virághegyen 43, 46

— — — Önarckép 42, 45

— — — Római táj 45

Nagybittse, kastély falképei 303

Nagykálló, vár 309

Nagykanizsa, Kiss I.: Mg. technikum kollegium 300

— — Vöröshadsereg u. lakóház 300



- Nagyttény, Kastélymúzeum 301, 302  
 Nagyszeben, Bruckenthal múzeum, P. Troger képei 71  
 Nagyszombat, Jezsuita tpl. 91  
 Nagytálya, Berki malom tpl. 174  
 Nagyvárád, Püspöki palota 75  
 — székesegyház 1  
 Nerezi, tpl. 175  
 Neuzelle, cisztercita kolostor 73  
 New York, Guggenheim Múzeum 76  
 — Magányújt., Tizian: Holt Krisztus egy anygallal 83, 83, 84  
 — Metropolitan Museum, 72, 74, 76—78  
 — — Giorgione—Tizian: Ariosto 85  
 Nikla, Berzsenyi Dániel múzeum, boltozottöredék Somogyvárról 95, 97, 98  
 — — pillérfejezet Somogyvárról 98  
 Nimes, Archeológiai múzeum, románkori oszlopfe 78  
 Nógrádsáp, rk. tpl. 302  
 Notre-Dame á Tongres, Kincstár 175  
 Novgorod, Kovalevo apátság XIV. sz.-i freskó 75  
 — Szófia székesegyház falképe 169, 175  
 Nürnberg, Dürer Haus 261, 270  
 — Germanische Nationalmuseum 72, 73, 78, 89, 262, 270, 271  
 — St. Salvator karmelita tpl. Veit Stosz főoltár 89
- Nyírbátor, ref. stallumok 310  
 Nyíregyháza, Jóna A. múzeum 297, 304, 308, 311, 315  
 — Pintér B. Krudy mozi 300
- Orgovány, Jurcsik K.—Varga L.: Művelődési ház 300  
 Orleans, múzeum 76  
 — — Lambert Doomer képe 78  
 Orosháza, Alföld szálló Dunaiszky: Neptun kút 20  
 Ózd-Bolyók, Fábán I.: Középmagas lakóház 300  
 Ozora, ferences kolostor 298  
 Oxford, Ashmolean Museum, Giorgione: Tallard Madonna 84, 85  
 — Christ Church, Giorgione: Ülő férfi 85, 85
- Padua, Il Santo, Donatello oltár 73  
 Palermo, II. Frigyes szarkofág, gyűrű 3  
 Pannonhalma, bencés apátsági tpl. 100, 102  
 — gimnázium, előcsarnok, Jeges E.: A humanisztikus kultúra dicsérete 289  
 — könyvtár 171, 175  
 Pantokrator, monostor 3  
 Pápa, székesegyház 91  
 Paris, Arzenal palota 79  
 — Bibliothèque Nationale 74  
 — — „Histoire de la destruction de Troie” 279, 281  
 — Grand Palais 77  
 — Institute Neerlandais, Pieter Jansson Saendredam művei 72  
 — Jeu de Paume 77  
 — Louvre 72, 73, 75—79, 91, 200, 312  
 — — Dürer: Ónarckép 262, 264, 265, 266  
 — — Nagy Károly karreklyetartó láda 2, 6  
 — — Tizian: Krisztus és a házasságtörő nő 85  
 — — Pastorelle 85  
 — Magányújt. Liptai Miklós címeres levele 1415. 272—279, 273, 274  
 — — pecsétje 274, 276  
 — Musée, Camondo 76  
 — — Cluny 77  
 — — Kettős oszlopfejezet Saint-Denisből 99  
 — — d'Art Moderne 77  
 — — des Arts Decoratifs 76  
 — — Galliera 77  
 — Notre Dame: Szt. Anna kapuzat 79  
 — Orangerie 72, 78  
 — Petit Palais 74, 78  
 — Sainte Chapelle, Töviskorona ereklje 10, 11  
 — Szt. István meroving katedrális 79  
 — Szt. Rókus tpl. Szt. Szűz kápolna 79  
 — Versailles 73, 77, 78 kastély
- Parma, Palazzo del Giardino A. Caracci terme 81  
 — Steccata tpl. Parmigianino freskók 82  
 Pécel, Mayerhoffer: Ráday kastély 91  
 Pécs, dzsámi 298  
 — Janus Pannonius múzeum 319  
 — székesegyház 298  
 Perchtoldsdorf, kórház tpl. 71  
 Perugia, Pinacoteca, Paliotto: Lamentatio 175  
 Philadelphia, Museum of Art, 271  
 Philae, Isis tpl. 321  
 Pilis, Mayerhoffer: Beleznay kastély 91  
 Pilisszentkereszt, apátsági tpl. rom 102  
 Pisa, múzeum, timpanon 175  
 Praha, Narodni Galerie 72, 78  
 — — Dürer: Rózsafüzér ünnepe 267, 270  
 — — Josef Ignaz Mildorfer rajzai 71  
 — Szt. Vitus tpl. 13  
 — — Závis kereszt 5, 11  
 — Waldstein palota 77  
 Poitiers, múzeum 78  
 — székesegyház, Szt. Radeganda kereszteteklyetartó 13  
 Princeton, Art Museum, Dürer: Passio 268  
 — — — Szt. Család fametszet-dúc 268  
 Püspökszentlászló, kastély 298
- Ráckeve, tpl. 131  
 Rád, rk. tpl. Muslay Gábor epitáfium 1818. 21, 21, 22, 28  
 Ravenna, múzeum 79  
 Recklingshausen, Ikonmúzeum 73  
 Reims, S. Remi, próféta konzolok 97  
 — székesegyház déli kapu, Utolsó ítélet 95  
 — — Porta romane 94, 95, 95, 96, 103  
 Riga, Városi képtár, Villevald: Kozák tábornoknál 234  
 Rjazany, Lélekvivő angyal amulett XI. sz. 168, 170  
 Roche-Guilleband, kastély 79  
 Rohrau, Harrach kastély 71, 76  
 Roma, Galeria Nazionale d'Arte Antica 77  
 — „Három forrás” apátság freskói 82  
 — M. Longhi: S. Giovanni Calibita tpl. 81  
 — Palazzo Barberini 77  
 — Parthenon 327  
 — G. della Porta: Santissimo di San Marcello, oratorium 81  
 — S. Angelo in Pescheria tpl. Madonna 82  
 — S. Cecilia in Trastevere: Maderno, Vanni és Reni képei 82  
 — S. Giovanni a Porta Latina 174  
 — S. Lorenzo fuori le mura 169  
 — S. Maria sopra Minerva 25  
 — Vatikán, Sixtus kápolna, Michelangelo: Utolsó ítélet 88  
 — — Tibaldi freskók 82  
 Rosenberg, Kamptalban könyvtár mennyezet képe 71  
 Rotterdam, Boymans Museum 270  
 — — Giorgione: Pásztor a várfalagnál, rajz 84, 85  
 Römhild, tpl. Vischer: Henneberg sírszobor 1488 267  
 Rouen, múzeum, J. Parrocel csataképei 78  
 — Szt. Pál tpl. 79
- Saint-Benoit-sur Loire, tpl. 78  
 Saint Denis, apátság, Suger abbé keresztje 79  
 Saint Michel de Cuxa, Szt. Péter és Pál reliefjei 79  
 Saint Nicolas de Bessac, tpl. 78  
 Saint Paul de Jourre, kriptá 79  
 Saint-Sauveur-le Vicomte, Trinité apátság 79  
 Saint Savin-sur-Gartempe, tpl. 167, 175  
 Salgótarján, Finta J. üzletház 300  
 — Magyar G.: Gimnázium 300  
 Sály, Gorove kastély 298  
 Salzburg, dóm, kincstár, kereszteteklyetartó 6  
 — Kapucinus kolostor XIV. sz.-i feszület 71  
 San Diego (USA) Fine Arts Gallery, Giorgione: Fugger képmás 268  
 — — — Terris 84, 85  
 Sári, monostor 1, 12



- Sárospaták, Bakovecz I.—Lakner, Szabó M.: Borostyán vendégfogadó 300  
 — Rákóczi M. 319  
 — rk. tpl. barokk főoltár 312  
 Sárvár, vár 298  
 Sátoraljaújhely, Kerényi J.: Partizán emlékmű 303  
 St. Blasien, apátság 92  
 St. Gallen apátság, Tutilo-Evangeliarum 174  
 St. Gilles, apátság tpl. északi kapu timpanon 93, 94, 94, 95, 102  
 Sessa Aurunca, XII. sz. éi katedrális 81  
 Sevilla, Harmandad de la Caridad tpl. Juan de Valdes Leal és Murillo képei 81  
 Siklós, vár 298  
 — — kápolna falképek 312  
 Siófok, Csíkvári A.: Lakóház 300  
 — Földes L.: Fogas együttes 300  
 — Szekeres I. Mozi 300  
 Soissons, katedrális 79  
 Solymár, tpl. 131  
 Somogyvár, Szt. Egyed tpl. romjai 102  
 — Széchenyi kastély 93  
 Sopron, Levéltár, Lackner Kristóf rajzai 231—233, 231—233  
 — múzeum 311  
 — Torodí vár 298  
 — várostorony 302  
 Speyer, dóm 73  
 Stavelet, régi apátság 79  
 Strasbourg, katedrális, Szt. Katalin kápolna 79  
 Stuttgart, Staatsgalerie, 73  
 — — apokalipszis kép XIV. sz. 72  
 — — Kupferstich kabinet 74  
 Sümeg, vár 302
- Szany, rk. tpl. Dunaiszky L.: Szószék 28, 29  
 Szarvas, Dunaiszky L.: Tessedik Sámuel síremlék 23, 23, 29  
 Szászvár, vár 298, 299  
 Szeged, Károlyi I.: Lenin krt. lakóház és önkiszolgáló étterem 300  
 — Móra Ferenc Múzeum 296, 297, 302, 305, 309, 311, 316, 317, 319  
 — Városháza 298  
 Székesfehérvár, bazilika 1, 5, 12—14  
 — Bory vár 298  
 — Csók István képtár 316, 320  
 — István király múzeum 173, 302, 314—317, 320  
 — Jezsuita tpl. sekrestye, XVIII. sz.-i falfaragások 310  
 — Középkori bazilika, 165, 166, 172—174  
 — Péter-Pál tpl. 173  
 — Püspöki kincstár 124—132  
 — — füstölő XVIII. sz. 128, 130, 132  
 — — Görgei-féle pectoralis és gyűrű 125, 128, 130, 131  
 — — Kehely I. XVII. sz. 125  
 — — — II. XVII. sz. 125  
 — — — III. XVII. sz. 126  
 — — Komáromi jezsuiták kelyhe XVII. sz. 127  
 — — Monstrancia 1730. 124, 126  
 — — Pásztorbot 129, 131, 132  
 — — Patena 1647. 128, 130, 132  
 — — Schmidt: kehely 1821. 130, 130  
 — — Szt. István régibb fejerekljetartója XVI. sz. 124, 125  
 — — Szt. Kereszt erekljetartó XVIII. sz. 129, 130, 132  
 — Püspöki palota 126—128, 132  
 — Szt. István plébánia tpl. 124  
 Szekszárd, Balogh Ádám múzeum 309  
 Szentendre, Ferenczy K. Múzeum 315, 319  
 — V. Pázmándi M.: MRT csónakház 300  
 — Szerb múzeum 324  
 Szigliget, Cseh I.—Örsi K.—Pödör K.: Lengyel kúria 300  
 — Preisich G.: Hétvégi ház 300  
 Szob, rk. tpl. Dunaiszky L.: Szt. István, Szt. Imre, két angyal 25, 25, 26, 29  
 Szolnok, Damjanich Múzeum 313, 315, 319  
 Szombathely, Csaba L.: Isis szálló 300  
 — Heckenast G.: Megyei Tervező Iroda 300  
 — Károlyi A.: MSZMP székház 300  
 — Károlyi I.—Ligeti I.: Zeneiskola 300  
 — Medvet L.—Valentin K.: Megyei Könyvtár 300  
 — Művelődési és Sportház 319  
 — Savaria múzeum 316, 317, 319  
 — Zalotai Elemér: Csillagvizsgáló 300
- Tamási, Váczi I.: MSZMP székház 300  
 Tata, Kuny D. Múzeum 315  
 — Plébánia tpl. 92  
 Tatabánya, Makovetz I.: Csákányosi csárda 300  
 Tájó, tpl. 232  
 Tbiliszi Múzeum Khakhulli ikon 6  
 Temesvár, Fischer: székesegyház 91  
 Tihany, apátsági tpl. 91, 298  
 Tiszaszederkény, Szabó I.: Műv. ház 301  
 Tours, Saint Julien tpl. 79  
 Trier, dóm 73  
 — — Paulinus szarkofág 174  
 Túrístvánd, Vízimalom 298
- Ulm, városi múzeum 73  
 Utrecht, székesegyház 75
- Üzbegisztán, Gur-Emir mauzóleum 322  
 — Iszmail Szamani mauzóleum 322
- Vác, P. Mueller Éva—Kiss I.: Gimnázium 301  
 — székesegyház 92  
 Vajdahunyad, vár 113  
 Varense, Sacro Monten, Casa Pogliaghi gyűjtemény 81  
 Várna, régészeti múzeum, Szozopol-i faragványok 176  
 Varsó, Nemzeti Múzeum, Villevald: Brassói erőd feladása 236, 239  
 — — — Fogarasi csata 235, 238, 241  
 — — — Jelenet 1849. évi Mo-i hadjáratból 235  
 — — — Nagyszebeni csata 235, 241, 242, 243  
 — — — Segesvári ütközet 235, 240, 241  
 — — — Sepsiszentgyörgyi ütközet 235, 237, 239  
 — — — Szászrégeni csata 235, 239  
 — — — Szászsebesi csata 235, 240, 241  
 — — — Támadás egy szorosra 235, 241  
 — — — Tömösi szoros védelme 235, 236, 237  
 — — — Vöröstoronyi szoros védelme 235, 238, 241
- Velence, Akadémia, Giorgione: Col tempo 84, 85  
 — — — Tempesta 84—86  
 — — — Piombo: Sacra Conversazione 86  
 — Campiello Angaran, XII. sz.-i bizánci relief 8  
 — Ca'Rezzonico, Tiepolo freskók 77  
 — Fondaco dei Tedeschi: Giorgione freskók 84—87  
 — Giovanelli képtár 84  
 — Manfrin gyűjtemény 84  
 — Museo Correr 77  
 — Palazzo Ducale 85  
 — San Marco, Battistero 174  
 — Scuola di San Rocco, Giorgione: Keresztvitel 84, 85, 87
- Verdun, székesegyház 174  
 Veste, Coburg kastély 76  
 Veszprém, Bakony múzeum 297, 298, 301, 308, 311, 313, 320, 321, 325  
 — Márton I.: Egyetemi menza 301  
 — vár 299  
 Visegrád, Anjou kori kir. palota gótikus kútháza 302  
 Volsini, etruszk ásatások 321  
 Vöröskő, Pálffy vár 91
- Washington, Dumbarton Oaks Collection, XII. sz.-i bizánci relief 8  
 — National Gallery 76, 268, 270, 271  
 — — Giorgione: Pásztorok hódolata 84, 85  
 — — — Szt. Család 84, 85



- Wien, Albertina 35, 40, 74, 270  
 — — Dürer: Önarckép rajz 268  
 — — Remy: Esztergom kanonoki házsorok 33, 39  
 — — — Prímási palota és tpl. fszt. alaprajza 31, 39  
 — — — dunai homlokzata 32, 39  
 — — — oldalhomlokzata 32, 39  
 — — — Székesegyház főhomlokzata 31, 39  
 — Akadémia der bildenden Künste 30, 39  
 — Barokk múzeum, J. M. Rottmayr tetőfestmény  
 vázlata 71  
 — Belvedere 91, 74, 77, 78  
 — Franziskaner Platz, Fischer: Mózes kút 21  
 — Hansen: Heinrichs-Hof 107  
 — Kunsthistorisches Museum 78, 328  
 — — Giorgione: Fiú nyállal 84, 85  
 — — — Három filozófus 84—86  
 — — — Laura 84, 85  
 — — Palma: Bravo 86  
 — — Piombo: Rovere arckép 86  
 — — Reichskreuz 5, 6  
 — — Maria am Gestade tpl. 40  
 — — Mária oltár 91  
 — Österreichisches Galerie, Rottmayr: Breslau Szt.  
 Mátyás tpl. tetőfreskó vázlata 74  
 — Schottenkirche 71  
 Windsor Castle, Giorgione: Pásztorok hódolata rajz 85  
 Winterthur, Reinhart múzeum 76  
 Wrocław, Muzeum Slaskie, XII—XIII. sz.-i timpanon  
 175  
 Würzburg, Mainfränkisches Museum 74  
 — Residenz 74  
 Zalaegerszeg, Beléndesi K.: ÁFTH irodaház 301  
 — Szigeti L.—Szerdahelyi K.—Pintér K.: Lakóház,  
 irodaház 301  
 Zirc, apátsági tpl. 91

## M Ű V É S Z E K S Z E R I N T

### FESTŐK, GRAFIKUSOK

Aba Novák Vilmos 292, 304  
 Abate, Niccolo dell' 79, 82  
 Ábrahám Rafael 307  
 Adam, Ludwig 243  
 Ágh, Ajkelin Lajos 313  
 Algardi, Alessandro 82  
 Almási Gyula Béla 304, 306  
 Altdorfer, Albrecht 267  
 Altorjai István 313  
 Aman, Theodor 325  
 Amberger, Christoph 267  
 Amigoni, Jacopo 72  
 Ámos Imre 287, 291, 304, 313  
 Anna Margit 313  
 Aspertini, Amico 82  
 Bacciarelli, Marcello 77  
 Baditz Ottó 304  
 Bak Imre 304  
 Balázs Péter 304  
 Bálint Endre 139, 296, 304, 315  
 Balogh András 298, 304, 313  
 Balogh Tünde, Jámorné 304, 313  
 Bálványos Huba 307  
 Bánovszky Miklós 284, 289  
 Barabás Gizella 304  
 Barabás László 313  
 Barabás Miklós 222, 235  
 Barcsay Jenő 139, 284, 287, 291, 313  
 Barcsay Tibor 313  
 Bardon Alfréd 304  
 Barczy Pál 313  
 Bartha István 313  
 Bartha László 296, 304, 313  
 Barzó Endre 313  
 Baticz Levente 315  
 Baumeister, Wili 137, 140  
 Bazsali Ferenc 304  
 Beck Judit 287, 313  
 Beckmann, Max 134  
 Bellini, Giovanni 84  
 Bencze László 307  
 Benczúr Béla 118  
 Benczúr Gyula 286, 304, 319  
 Bene Géza 135, 313  
 Benedek Péter 304  
 Bényi László 303, 305, 316, 320  
 Berényi Róbert 135, 38, 140  
 Berényi Ferenc 304  
 Berki Viola 304, 314

Bernardi, Marciano 76  
 Bernáth Aurél 64, 135, 138  
 Bihari Sándor 303  
 Bizse János 314  
 Blaskó János 314  
 Boccati, Giovanni da Camerino 82  
 Bod László 304, 314  
 Bodri Ferenc 304  
 Bolmányi Ferenc 309, 310  
 Boltraffio, Giovanni Antonio 326  
 Bokros László 313  
 Bonnard, Pierre 64, 68, 69  
 Bor Pál 137  
 Borbély László 304, 314  
 Borch, Hendrik van der 86, 87  
 Bornemissza Géza 42  
 Boroksa András 304  
 Boromissza Tibor 47  
 Bortnyik Sándor 77, 304, 314  
 Bosch, Hieronymus 73, 77, 328  
 Botticelli, Sandro 81, 324  
 Bourdichon, Jean 279  
 Bouts, Dirck 90  
 Bozsó János 313  
 Brandl, Peter 72  
 Braque, Georges 59, 138—140  
 Bravo, Cecco 77  
 Breu, Jörg 269  
 Brueghel, Peter 71, 73, 75, 261  
 Brüllov, Paul Ivanovics 234  
 Buday György 307  
 Burgers, C. A. 76  
 Burgkmaire, Hans 76, 263

Callot, Jacques 323  
 Camassei, Andrea 81  
 Camerino, Girolamo di Giovanni de  
 82  
 Capri, Girolamo da 79  
 Caracci, Agostino 74  
 Caracci, Annibale 81  
 Caracci, Lodovico 81  
 Caracciolo, Battistello 81, 82  
 Caravaggio (Michelangelo Merisi) 81,  
 82, 261  
 Cardisco, Marco 82  
 Carlone, Carlo 80  
 Carpaccio, Vittore 84  
 Carzou, 320  
 Castiglione, Giovanni Benedetto 80  
 Catena, Vincenzo 85  
 Cavarini 59

Cézanne, Paul 49—60, 50, 51, 138—  
 140, 328  
 Chagall, Marc 137, 140  
 Champagne, Philippe de 75, 78  
 Chiffelain, Olivier 279  
 Chimery, George 81  
 Chiovini Ferenc 313  
 Christus, Petrus 79  
 Cimabue 79  
 Claypoole, James 81  
 Clouet 74, 75, 77  
 Colombe, Jean 279, 281  
 Comfortini, Jacopo 80  
 Conte, Jacopino del 81  
 Copley, John Singleton 80  
 Coreggio (Antonio Allegri) 73, 88, 326  
 Corot, Jean Baptiste Camille 41, 59  
 Cortona, Pietro da 73, 80, 82, 91  
 Cranach, Lucas 73, 261—263, 267, 269  
 Credi, Lorenzo di 262  
 Crespi, Giuseppe Maria 72  
 Czauczig József 303  
 Czigány Dezső 44, 138—140  
 Czimra Gyula 314  
 Czinke Ferenc 304, 314  
 Czóbel Béla 42, 44, 46, 47, 304

Csáji Attila 304, 314  
 Csáki-Maronyák József 314  
 Csáktornyai Zoltán 44  
 Csebi Pogány István 314  
 Cseh István 304  
 Cserno Judit 304  
 Csik István 304  
 Csizmadia Zoltán 304  
 Csohány Kálmán 307, 133, 314  
 Csók István 316, 317  
 Csonka Ernő 304  
 Csontváry Kosztka Mihály Tivadar  
 304, 313

Dániel Kornél 304  
 Dankó Miklós 307  
 Daumier, Honoré 59, 61  
 Dayg, Sebastian 269  
 Deim Pál 304, 314  
 Dejneka, Alexandr Alexandrovics 320  
 Delacroix, Eugene 88, 282  
 Demény Miklós 304  
 Demjén Attila 314  
 Denner, Balthazar 75



- Derain, André 59  
Derkovits Gyula 61—66, 67, 68—70, 134, 137, 139, 140, 206, 207, 209, 212, 286, 287, 292, 293, 304, 314—316, 319  
Dési Huber István 135, 206, 287, 304  
Deval P. 138, 140  
Devich Sándor 312  
Diener Dénes 138—140  
Dientzenhofer, Kilian Ignaz 73  
Dietrich Adolf 304  
Dinnyés Ferenc 304, 314  
Diósy Antal 307  
Diskay Lenke 307, 317  
Dix, Otto 134  
Dohnál Tibor 314  
Domanovszky Endre 304, 309  
Dombrovsky László 304  
Domenichino (Domenico Zampieri) 79  
Domokos Imre 318  
Dongen, Kees Van 323  
Doomer, Lambert 78  
Doór Ferenc 304  
Dorfmeister, István 303  
Drégely László 314  
Duccio, di Buoninsegna 82  
Dudás Juli 304  
Dumoustier, Daniel 75  
Duray Tibor 76  
Dürer, Albrecht 73, 75, 76, 90, 233, 261—267, 269, 313, 314  
Dyck, Antonis van 87
- Edvi Illés Aladár 110  
Eekhout, Gerbrand van den 76  
Effel, Jean 323  
Égerházi Imre 314  
Egry József 65, 133, 292, 303, 313  
Eigel István 304  
Ék Sándor 296  
Elekffy Jenő 286  
Elsheimer, Adam 79  
Endrédy György 314  
Erdős László 314  
Esperlin, Joseph 73  
Eyck, Jan van 72, 121, 123  
Ezüst György 305, 314, 320
- Fáber Gabriella 314  
Falconetto, Giovanni Maria 73  
Farkas András 314  
Farkas Eszter 305, 314  
Farkas István 305, 314  
Fehér (Weisz) György 307  
Feltre, Morto da 85  
Fényes Adolf 284, 313—316  
Fényes Sándor 137, 140  
Fenyő A. Endre 305, 314  
Ferenczy Károly 41, 42, 46—48, 305, 313, 315, 317, 319  
Ferg, Franz de Paula 74  
Ferri, Ciro 80  
Fery Antal 307  
Feszty Árpád 116, 249, 250  
Fetti, Domenico 72  
Fialka Olga 286, 305  
Fischer Georg 129, 263  
Fontos Sándor 305  
Fonyi Géza 305, 314  
Forster, Nicolaus 71  
Fragonard, Jean Honoré 74  
Francesca, Piero della 75, 80  
Franceschini, Marcantonio 80  
Frank Frigyes 314  
Friano, Maso di San 80  
Füger, Heinrich 15, 29  
Fülöp Antal Andor 305
- Gábor Móric 305  
Z. Gács György 314  
Gácsi Mihály 307  
Gadányi Jenő 138—140  
Gaddi, Taddeo 82  
Galambos Tamás 319  
Galimberty Sándor 305  
Gainsborough, Thomas 72, 80  
Gauguin, Paul 328  
Gebauer Ernő 314  
Gecse Árpád 314  
Gedő Lipót 307  
Gelder, Aert de 78, 81  
Genga, Per. Girolamo 82  
Gentileschi, Panico 81  
Gera Éva 314  
Gera Gyula 305  
Gerzson Pál 305  
Gheyn, Jacques de 75  
Ghezzi, Pierleone 82  
Ghiczy János 314  
Giaquinto Corrado 82  
Giordano, Luca 79  
Giorgione 77, 83—88, 268, 271  
Giotto, di Bondone 80  
Glatz Oszkár 133  
Glazunov Ilja 323  
Gogh, Vincent van 64, 292  
Göbölös Gyula 314  
Gödör Jenő 304  
Goltzius, Hendrik 79  
Gossaert, Jan 75  
Goya, y Lucientes Francisco de 72, 74, 75, 78  
Gráber Margit 314  
Graff, Anton 77, 81  
Granacci, Francesco 323  
Grassi, Giovanni de 81  
Greco (Domenico Theotocopuli) 71, 72, 80  
Grien, Hans Baldung 71, 74, 266, 268, 269  
Gris, Juan 59  
Gros, Antonine Jean 234  
Grosz, Georg 61, 68, 134, 37, 140, 323  
Grottger, Arthur 235  
Gruber Béla 305  
Grünwald, Matthias 73, 267  
Grünwald Béla, Iványi 42, 45, 47, 48, 139  
Grymbault, Paul 79  
Guercino (Giovanni Francesco Barbieri) 82  
Gulácsy Lajos 305  
Guttuso, Renato 270, 323  
Günther, Matthäus 73
- Gyarmathy Tihamér 76, 296  
Györfy Klára 314  
Györi Elek 314
- Haász István 307  
Haller Stefánia, Kucharikné 315  
Hals, Frans 71, 72, 75  
Harsdorfer, Hans 268  
Hausbuchmeister 262, 270  
Heda, Gerrit 75  
Heem, David de 76  
Heffner, Enrico 79  
Hegedűs Béla 133—136  
Heintz Henrik 286, 289  
Heitler László 306, 313, 314, 315, 320  
Heller Ödön 305  
Hennert János 305  
Hermann Lipót 48, 297  
Hertay Márta 314
- Herwert József 314  
Hézsó Ferenc 314  
Hibó Tamás 315  
Hincz Gyula 139, 291  
Hobbema, Meindert 74  
Hoffmann, Hans 263  
Hogarth, William 79  
Holbein, Hans 263, 267  
Hollar, Wenceslaus 86  
Holló László 305, 307  
Hollósy Simon 41, 42, 44, 47, 48  
Holzer, Johann Evangelist 72  
Horváth Ferenc 305  
Horváth Olivér 315  
Hradil Elemér, Halász 305  
Huber, Wolf 267
- Illés Árpád 305, 315  
Imre István 315  
Incze János 305  
Ircsik József 315  
Ivanaov, Alexandr 164  
Iványi Ödön 305
- Jakobi Gyula 305  
Jeges Ernő 286, 289, 290  
Józsa János 305, 315
- Kádár Béla 74, 137—140  
Kádár János Miklós 305  
Kaján Tibor 307  
Kajári Gyula 307  
Kalkar, Jan Joest van 264  
Kallay Sándor 307  
Kapicz Margit 305  
Kaposi Endre 315  
Karácsony Gábor 315  
Karsay Lajos 303  
Károlyi András 315  
Kassák Lajos 65, 66, 68, 133—140, 297, 305, 315  
Kátay Mihály 315  
Kékes László 307  
Kelety Gusztáv 107, 108, 110, 112, 118  
Kemp, G. Van de 78  
Kepes György 133—136, 140, 305  
Kernstok Károly 138—140, 292, 315, 318  
Kiprenszkij, Oreszt Adamovics 164  
Király Béla 304  
Király Sándor 305, 315  
Kis Miklós, Tótfalusi 310  
Kisfaludi Károly 313  
Kishonthy Jenő 305  
Klee, Paul 135, 309  
Klimt, Gustav 322, 323  
Kmetty János 137—140, 305  
Kocsis László 305  
Koets, Roelof 75  
Kóka Ferenc 315  
Kokas Ignác 320, 315  
Kokoschka, Oskar 323  
Kolbe, Mihály 315  
Koleszár Erzsébet 315  
Kollwitz, Käthe 61, 62, 320  
Kolozsvári Tamás 303  
Komáromi Kacz Endre 327  
Komjáti Gyula 305  
Koncz Béla 315  
Kondor Béla 296, 305, 307, 315, 320  
Kondor Lajos 315  
Konecsni György 307, 315  
Konfár Gyula 305, 315  
Kontraszty László 315



- Koppány Attila 305, 315  
 Korényi Attila 315  
 Korniss Dezső 133, 134, 135, 137, 140, 284, 287, 291  
 Kósa Ferenc 315  
 Kósza Sipos László 315  
 Koszta József 286, 305, 306  
 Koszta Rozália 305, 315, 318  
 Kothay Ernő 305, 315  
 Kovács Mária 305  
 Kovács Mihály 303  
 Kovács Olga, Székely 138, 140  
 Kovács Albert 315  
 Kozák János 315  
 Kőhegyi Gyula 315  
 Kremser-Schmidt, Martin Johann 74  
 Kristóf Kornélia 315  
 Krizsán János 41, 48  
 Kukovetz Nana 305  
 Kulmbach, Hans von 266, 269  
 Kunffy Lajos 305  
 Kurucz D. István 326
- Lackner Kristóf 231—233, 231—233  
 Laermans, Eugene 282  
 Laki Ida, Sz. 315  
 Lakner László 296, 300, 305, 315  
 Lanfranco, Giovanni 81, 82  
 Lantos Ferenc 315  
 Leal, Juan de Valdes 81  
 Léger, Fernard 59, 64, 138—140, 320  
 Lehel István 305, 315  
 Lehel Mária 320  
 Leibl, Wilhelm 327  
 Lenhardt György 315  
 Lenkey Zoltán 307  
 Leonardo da Vinci 75, 77, 79, 81, 84, 88, 264, 269, 270, 322, 323  
 Lesznai Anna 138, 140  
 Liber Éva 315  
 Lievens, Jan 75  
 Lipták Pál 315  
 Lisse, Dirch van der 78  
 Liszickij, El 327  
 Littmann Frigyes 135  
 Locatelli 80  
 Lochner, Stefan 78  
 Loon, Theodoor van 82  
 Lorenzetti, Ambrogio 81  
 Lorenzo, Bicci di 80  
 Lorraine, Claude 81, 82  
 Lotz Károly 303  
 Loves, Matteo 82  
 Lőrincz Gyula 137, 138, 140  
 Luthen, van 279  
 Luyten, Henri 282, 283  
 Luzsica Lajos 315
- Machuca, Pedro 82  
 Macovel, Ligia 320  
 Madarász Viktor 286  
 Maderno, Stefano 82  
 Maderni, Antonio 71  
 Maghy Zoltán 315  
 Magritte, René 324  
 Makkai Piroska 315  
 Makky György 315  
 Mällesskircher, Gabriel 71  
 Mandics, Zdravko 33  
 Manet, Edouard 58  
 Mantegna, Andrea 263, 264, 269—271  
 Manton, Maria 320  
 Mányoki Ádám 303  
 Marco, Giovanni di 82  
 Marcola, Giovan Battista 81  
 Marcola, Marco 81
- Marczell György 305  
 Marées, Hans von 323  
 Márfy Ödön 138, 297, 302, 303, 306  
 Marmion, Simon 279  
 Marton Ervin 307  
 Martyn Ferenc 305—307, 315  
 Masereel, Frans 62, 134, 206—212, 206—211, 326, 322  
 Masson, André 270  
 Mataré, Ewald 138, 140  
 Maticska Jenő 41—48, 42—46  
 Matisse, Henri 47, 138, 140, 323, 324  
 Mattioni Eszter 309  
 Mattis Teutsch János 306  
 Maulbertsch, Franz Anton 73, 74, 261  
 Mazsaroff Miklós 315  
 Mednyánszky László 297, 305—307, 314—316, 319  
 Medveczky Jenő 77, 306, 315, 327  
 Memmi, Lippo 80  
 Menyhárt József 315, 318  
 Metsys, Quinten 262, 264, 267  
 Metzinger, Jean 59  
 Michelangelo, Buonarrotti 25, 73, 88, 261, 263, 269, 296, 323, 328  
 Michnay Angela 316  
 Mignard, Pierre 75  
 Miháltz Pál 306, 316  
 Mikli Ferenc 316  
 Mikola András 47, 48  
 Mikus Gyula 306, 307  
 Mildorfer, Josef Ignaz 71  
 Millet, Jean-Francois 41, 75  
 Mizser Pál 306  
 Modena, Giovanni da 82  
 Modena, Nicolas Bellin da 78  
 Modena, Pellegrino da 79  
 Modigliani, Amadeo 304, 323, 324  
 Modok Mária 138, 139  
 Mohi Sándor 306, 307  
 Moholy Nagy László 76, 136, 320, 323  
 Mokry Mészáros Dezső 306  
 Monaco, Lorenzo 82  
 Monet, Claude 58  
 Monti, Francesco 81  
 Morazzone, Pier Francesco 82  
 Morteimer, John Hamilton 80  
 Mosshammer György 316  
 Munch, Edvard 322, 323  
 Munkácsy Mihály 41, 112, 251, 253, 282, 283, 286, 303, 317, 320  
 Murillo, Bartolomé Esteban 81  
 Müller, Johann Christoph 307
- Nagy Albert 306  
 Nagy Balogh János 44, 137, 140, 286, 287, 306  
 Nagy István 286, 316  
 Nallard, Louis 320  
 Neer, Aert van der 75  
 Nemes Lampérth József 135  
 Németh László 315  
 Niccolo, Lorenzo di 81  
 Notke, Bernt 75
- Nyergesi János 316
- Onody Béla 286  
 Oostzaanen, Jakob Cornelisz van 89  
 Orbán Dezső 320  
 Orlai Petrich Soma 303  
 Orosz Gellért 306  
 Orosz János 306, 316  
 Országh Lili 306
- Ostade, Adriaen van 75  
 Oudry, Jean Baptiste 79  
 Ozenfant, Amédée 137, 38, 140
- Paál László 42, 303  
 Paizs Goebel Jenő 286, 316  
 Palko, Franz Xaver Karl 72  
 Pallay József 316  
 Panico, Antonio Maria 81  
 Pap Gyula 140, 306, 326  
 Papi Lajos 313  
 Papp Gábor 307  
 Papp Oszkár 306  
 Parmigianino, Francesco Maria 77, 82, 88, 323  
 Parrocel, Joseph 78  
 Pártos István 306  
 Cs. Pataj Mihály 316  
 Patay Éva 316  
 Peeters, Bonaventura 81  
 Pencz, Jörg 267  
 Perlrott Csaba Vilmos 45, 138—140  
 Perlusz Gyula, hatvani 305  
 Pesne, Antoine 73  
 Peterdi Andor 137, 140  
 Peterdi Gábor 139, 140, 323  
 Péterfy László 316  
 Pethő János 306  
 Petrik Pál 306  
 Pettenkoffen, August 74  
 Picasso, Pablo 59, 64, 138—140, 262, 320, 323, 324  
 Piccino, Jacopo 86  
 Pinelli, Baccio 323  
 Pintér József 316  
 Piombo, Sebastiano del 72, 83, 84, 86  
 Pisanello (Antonio Pisano) 78  
 Pittoni, Giovanni Battista 82  
 Plesanov 234  
 Pogány Géza 306  
 Polidoro, da Caravaggio 82, 88  
 Pontormo, Jacopo 72, 82  
 Pór Bertalan 297, 307  
 Porpora, Paolo 78  
 Post, Franst 81  
 Poussin, Nicolas 80  
 Preti, Mattia 73  
 Procaccini Giulio Cesari 82  
 Provost, Jan 279, 280, 281
- Rafael Viktor 306  
 Raffaello, Santi 74, 76, 77, 80, 85, 88, 323, 325  
 Raszler Károly 307  
 Raunacker, J. B. J. 91  
 Rázó József 316  
 Redő Ferenc 316  
 Regős Ferenc, Mohácsi 306  
 Reichlich, Max 72  
 Rembrandt, Harmensz van Rijn 71, 72, 74, 76, 78, 81, 138, 140, 222, 223, 261  
 Reni, Guido 80, 82  
 Renoir, August 320, 326  
 Restout, Jean 78, 80  
 Réti István 41—48, 133, 306  
 Ricci, Camillo 82  
 Ridovics László 306  
 Rippl Rónai József 135, 138—140, 297, 306, 316  
 Robert, Hubert 80  
 Rohbock, Ludwig 243  
 Román András 223  
 Romanino, Girolamo 85, 86  
 Romano, Giulio 88  
 Rosa, Salvator 80



- Rosenfelt 216  
 Roslin, Alexander 76  
 Rottenhammer, Johann 72  
 Rottmayr, Johann Michael 71, 73  
 Rubens, Peter Paul 71, 72, 74, 80, 82, 323  
 Rubljov, Andrej 164  
 Rudnay Gyula 316  
 Ruzicskay György 306
- Quillard, Pierre Antoine 81
- Saendredam, Pieter Jansoon 72, 76  
 Saraceni, Carlo 77, 80  
 Sárdy Lóránt 302  
 Sárkány Lóránd 316  
 Sárpataky László 316  
 Sarto, Andrea del 88, 128, 129  
 Sauerweid 234  
 Savery, Roelandt 75  
 Scarsell, Ippolito 82  
 Schaefer Ferenc 215  
 Schaffer, Martin 269  
 Schatz, Otto Rudolf 137, 140  
 Schéner Mihály 306, 316  
 Scheiber Hugo 135, 136  
 Schellinks, Willem 72  
 Schmidt, Johann Martin 74  
 Schmidt, Kremser 71  
 Schongauer, Martin 262, 270  
 Scholz Erik 300, 306  
 Schöder, Mester von 71  
 Schönfeld, Johann Henrik 72  
 Schöpfer, Hans 72  
 Schubert Ernő 133—136, 136, 137, 140, 291  
 Scorel, Jan van 72, 75  
 Seissenegger, Jakob 74  
 Seres Béla 306  
 Sermoneta, Gerolamo Siciolante da 79  
 Serodine, Giovanni 82  
 Signac, Paul 76  
 Simon Béla 306  
 Simonka György 320  
 Siqueiros, David Alfaro 323  
 Smibert, John 81  
 Somos Miklós 306  
 Solimena, Francesco 74  
 Soltra Elemér 316  
 Somodi László 316  
 Somos Miklós 316  
 Soós István 307  
 Spada, Gregorio 82  
 Spanger, 80  
 Spinelli, Giovanni Battista 82  
 Stein Anna-Mária 327  
 Stringel, Bernhard 269  
 Subleyras, Pierre 77  
 Sueur, Eustache le 79  
 Sugár Andor 135  
 Sugár Gyula 316  
 Süli András 306, 316  
 Süss István 137, 140  
 Sweerts, Michiel 78, 82
- Szabados Árpád 316  
 Szabó Béla Gy. 307, 316  
 Szabó Gyula 306  
 Szabó Lajos 135  
 Szabó László 316  
 Szabó Vladimir 316  
 Szalatnay József 306, 316  
 Szalay Ferenc 316  
 Szántó Piroška 306
- Szántó Tibor 310  
 Szász Endre 306, 316  
 Szathmáry István 306  
 Szemadán György 316  
 Szentiványi Lajos 307, 316  
 Szilágyi Jolán 77, 316  
 Szlávik Lajos 306  
 Szokolszky Miklós 316  
 Szőnyi István 64, 66, 139, 306, 314, 315  
 Sztojka László 304, 316  
 Szurcsik János 306  
 Szűcs Pál 307, 327
- Takács Dezső 316  
 Takáts Zoltán, felvinczi 43, 45, 48, 56, 298  
 Tamás Ervin 304, 305, 316  
 Testa, Pietro 79  
 Thorma János 42, 43, 46—48  
 Thyomirov, 323  
 Tibaldi, Pellegrino 82  
 Tiepolo, Giovanni Domenico 73, 74, 77, 78  
 Tihanyi Lajos 47, 138, 140, 324  
 Timár István 316  
 Tizian, Vecellio 72, 77, 83—88, 83, 270, 323  
 Tommaso, Bartolomeo di 82  
 Torbido, Francesco 85  
 Tornyai János 286, 292, 305, 306, 316  
 Tot Endre 316  
 Toth Gyula 306  
 Toth István, Tóvári 42, 306, 317  
 Tóth László 306, 317  
 Tóth Menyhért 306, 317  
 Tóth Sándor, A. 306  
 Toulouse-Lautrec, Henri de 58  
 Tour, Georges de la 80  
 Trauner Sándor 133—140, 134, 135  
 Triznya, Mettia 324  
 Troger, Paul 71  
 Turner, William 323
- Ucello, Paolo 327  
 Udine, Giovanni da 82  
 Udvardy Ignác 317  
 Ughy István 306  
 Úitz Béla 66, 77, 135, 306, 317, 328  
 Utrillo, Maurice 323
- Vadász Endre 307  
 Vágfalvi Ottó 307  
 Vágh-Weimann 307  
 Vágó Pál 317  
 Vajda Júlia 287, 306  
 Vajda Lajos 133—136, 140, 284, 287, 290—293, 307, 317  
 Valade, Jean 78  
 Vanni, Francesco 82  
 Varallo, Tanzio da 82  
 Varga Hajdú István 317  
 Varga István, Ilosvay 138, 140, 292  
 Varga Magda 307, 317  
 Varga Mátyás 317  
 Várnagy Ildikó 317  
 Vasarely, Victor 76, 77, 320, 323, 328  
 Vasari, Giorgio 79, 84, 87, 88  
 Vaszary János 133, 292  
 Vaszkó Erzsébet 307  
 Vecchio, Palma 84, 86  
 Vega, Perino del 88  
 Végő Gusztáv 307  
 Velazquez, Diego Rodriguez de Silva y 262
- Veres Izabella, Farádi 327  
 Veres Mihály 317  
 Verescsagin, Vaszilij Vasziljevics 234  
 Veress, Mathias 75  
 Veress Pál 317  
 Végvári János 317  
 Verlon, André 323  
 Veronese Paolo 79  
 Viallaabrille, Juan Alonso y 80  
 Vidéky Brigitta 317  
 Vigh István 307  
 Villewald, Bogdan Pavlovics 234—243, 235—240, 242  
 Vincze András 307, 317  
 Vinkler László 296  
 Vivarini, Alvise 82  
 Vlasics Károly 327  
 Vliet, Hendrik Cornelisz van 78  
 Voet, Jacob Ferdinand 75  
 Voos, Martin de 72  
 Vrubelj, Mihail Alekszandrovics 164, 323  
 Vörös Rozália 316  
 Vörös Tibor 317
- Walleshausen Zsigmond, cselényi 137, 140  
 Wanyek Tivadar 307  
 Watteau, Antoine 81  
 Weinträger Adolf 307  
 Weissenberg 215  
 Wertmüller, Adolf Ulrik 76  
 Weyden, Rogier van der 73, 75, 76, 90  
 Wicor, Jean Baptiste 74  
 Wiertz, Antoine 282  
 Winghe, Jodocus a 72  
 Witz, Conrad 81, 328
- Zádori Oszkár (Finta Gergely) 303  
 Zalane, Benedetto 82  
 Zanetti, Antaon Maria 86  
 Zichy Mihály 282, 283  
 Ziffer Sándor 47  
 Zilahy György 307  
 Zombori László 317  
 Zund, Matthias 262
- SZOBRAŠZOK
- Asszonyi Tamás 308
- Balden, Theo 322  
 Barlach, Ernst 320  
 Barta Lajos 74  
 Beck Ö. Fülöp 302, 308  
 Bencsik István 302, 313  
 Benczédi Sándor 301, 302  
 Berger 15  
 Bernini, Giovanni Lorenzo 81  
 Bocz Gyula 302  
 Boda Gábor 138, 140  
 Bokros Birman Dezső 76, 107, 139, 140, 302, 303, 314  
 Borics Pál 314, 327  
 Bors István 314  
 Borsos Miklós 296, 300, 303, 307  
 Bourdelle, Emil Antoine 139  
 Burch, Tilman van der 74
- Canova, Antonio 15  
 Carlone, Taddeo 72  
 Cavaceppi, Bartolomeo 81



Csáky József 138—140  
Csiky Tibor 303

Donatello 73, 76  
Dumont, Francois 75  
Dunaiszky László 28  
id. Dunaiszky Lőrinc 15—29, 15—26  
ifj. Dunaiszky Lőrinc 28  
Duquesnoy, Francois 76, 81

Edelstein, David 324  
Eöszé András 303

Feichtmayer, Josef Anton 73  
Fekete Tamás 303  
Ferenczy Béni 41, 48, 65, 66, 302  
Ferenczy István 23, 28, 40, 256, 302  
Fischer, Johann Martin 15, 20, 26, 28, 29  
Flötner, Peter 72  
Földes Lenke 138—140  
Francavilla, Pierre 82

Gagini 72  
Giorgetti, Antonio 81  
Giorgetti, Giuseppe 81  
Goldmann György 135  
Grosvenov, Robert 324  
Guidi, Domenico 80

Hajdú István 322  
Herczeg Klára 314  
Horvay János 303  
Horváth Anna 303  
Huber József 15, 16

Illés Gyula 303  
Izsó Miklós 302, 303, 306

Kampf Antal 303  
Kerényi Jenő 303  
Kern, Leonhard 71, 72  
Kisfaludi Strobl Zsigmond 297, 303  
Kiss István 301  
Kiss János, Pándi 303  
Kiss Sándor 303  
Kós András 303  
Kós Károly 307  
Kovács László Cs. 303  
Kurta János, Andrassy 297, 302

Laborcz Ferenc 303, 315  
Lebegyeva, 320  
Lessenyei Márta 315

Madarassy Walter 303  
Makrisz Agamemnon 303  
Maillol, Aristide Joseph 66, 138, 140  
Márkos András 303  
Marini, Arturo 280  
Martsa István 303  
Matzon Frigyes 303  
Medgyessy Ferenc 65, 66, 302, 303, 306, 307, 315, 316  
Mestrovic, Ivan 320  
Mészáros László 135—137, 140  
Meszlényi János 303  
Meunier, Constantin Emile 282  
Mochi Francesco 81

Nagy Gyula 303  
Nagy Irén, T. 303  
Nagy István 311, 313  
Nagy Rezső 303

Ohmann Béla 327

Petrides János 198  
Pogány István, Csebi 303  
Porta, Antonio della 72

Rajna Ágnes 316  
Rétfalvi Sándor 316  
Riemenschneider, Tilman 90  
Robbia, Andrea 82  
Robbia, Giovanni 82  
Rodin, August 322, 323

Schenck, Christoph Daniel 73  
Segesdy György 300  
Seregi József 316  
Simon Ferenc 313  
Shubin, Fedotov 79  
Sluter, Claus 123  
Soldani, Massimiliano 78  
Somogyi József 303  
Steinle, Bartholomäus 73  
Stosz, Andreas 89  
Stosz, Wit 89, 90  
Strasser István, Örkényi 316

Szabolcs Péter 316  
id. Szabó István 297, 303, 316  
Szabó Iván 316  
Szakáll Ernő 302, 303  
Szandai Sándor 303  
Szendy Arisztid 327  
Szervátiusz Jenő 303  
Szervátiusz Tibor 303  
Szöllősy Enikő 316

Tar István 303  
Tápai Antal 303  
Thorwaldsen, Bertel 15  
Tot, Amerigo 320, 322  
Toth Sándor 303

Uhrf Ferenc 20

Varga Imre 303  
Vedres Márk 138, 140, 178  
Verocchio (Andrea del Cione) 326  
Vilt Tibor 303, 320  
Vischer, Peter 267  
Vörös Béla 303

Witten, Hans 267

Zauner, Franz Anton 15, 22, 29  
Zürn, Jörg 73

#### ÉPÍTÉSZEK

Abai György 299  
Alberti, Leon Battista 73, 326  
Allio, Donato Felice 91  
Almár György 307  
Álpár Ignác 114, 116

Altomonte, Martino 91  
Antellami Benedetto 100, 102  
Árkay Aladár 299  
Azbej Sándor 300

Bajnay Zsolt 299  
Balla József 299  
Balogh Ferenc 299  
Balogh István 300  
Bakovecz Imre 300  
Balázs György 300  
Beléndesi Kálmán 301  
Benjamin Károly 327  
Bibó István 223  
Bleyer György 299, 322  
Bogyó János 222  
Bondor József 301  
Bonta János 299  
Boross Zoltán 300  
Borromini, Francesco 73  
Borsos Béla 230, 301  
Borsos László 216, 301, 302  
Brein Ferenc 15, 19, 247  
Brein Fülöp 222  
Brein Ignác 221, 222, 299  
Breiter Artúr 300  
Brenner János 299  
Breuer Marcel 299  
Budai Aurél 217, 223

Canevale, Carlo 91, 92  
Corbusier, le 322  
Czagány István 229, 298, 301  
Czeglédy Ilona 298

Csaba László 300  
Csák (Rottman) Elemér 327  
Csángó Andrásné 222  
Csapó György 300  
Császár László 326  
Cseh István 300  
Csemegi József 23, 28  
Csíkvári Antal 300

Dézi János 300  
Dientzenhofer, Kilian Ignaz 91  
Dombach János 40  
Dragonits Tamás 224, 230  
Drávai Tamás 300  
Duc, Violet le 105

Ébert Ágoston 299  
Eikvar, Jon 322  
Engelbrechtsen, Svein Erik 322  
Erdei Ferenc 223, 299  
Erhard, August 220  
Erlach Fischer von 91  
Exner, Josef 39

Fábián István 300  
Farkasdy Zoltán 299  
Fátay Tamás 299  
Feigler Ignác 38  
Felten Jurij 92  
Fellner Jakab 92  
Feszli Frigyes 244, 247, 247  
Ficsev, Nikola 322  
Finta József 299, 300, 301  
Földes Lajos 300  
Fülöp Imre 299



Gábor István 298  
 Gebhardt Béla 327  
 Gerl, Joseph Ignaz 91  
 Gerő László 223, 243, 298, 302  
 Gerster Károly 246  
 Gimesy Béla 220, 221, 223  
 Gózon Imre 299  
 Gött Antal 92  
 Granasztói Pál 299, 301, 322  
 Gropius, Walter 327  
 Grossmann József 92  
 Gulyás Zoltán 300

Hansen, Theophilus Edvard 107  
 Heckenast János 300  
 Hefe, Melchior 92  
 Hegyi Lajos 300  
 Heim Ernő 300  
 Henszlmann Imre 106, 107, 118, 165, 173, 174  
 Hild János 222  
 Hild József 15, 220, 222, 245—247  
 Hild Károly 222  
 Hofer Miklós 300  
 Hohenberg (Altomonte) Martin 39  
 Honnecourt, Villard de 101—103  
 Horler Miklós 28, 215, 230, 300, 302  
 Horváth István 299  
 Horváth Z. Kálmán 299, 300  
 Hrečka József 300  
 Huszár Vilmos 133

Iványi László 300  
 Isnard, Michel d' 92

Jadot, Jean Nicolas 91, 92  
 Janáky István 300  
 Jánossy György 300, 314  
 Jänggl 91  
 Jedovszky Éva 215  
 Jenei Lajos 300  
 Juresik Károly 300

Kacziba Ferenc 223  
 Kangyal Miklós 300  
 Karner Th. A. 71  
 Károlyi Antal 299, 300  
 Károlyi István 300  
 Kassalik Fidé 15, 218, 219, 219  
 Kaszás Károly 300  
 Kauser Lipót 221, 246  
 Kiss Albert 300  
 Kiss Imre 300  
 Komarik Dénes 28, 247, 298, 299  
 Koppány Tibor 298, 302  
 Korányi Attila 223  
 id. Kotsis Iván 299, 300, 327  
 Kovács Miklósné 217, 223  
 Kozma Lajos 308  
 Körmeny Nándor 327  
 Krölich Antal 217  
 Kun Attila 300  
 Kühnel Pál 30—39, 33—38

Lajta Béla 299  
 Lánczky József 299  
 Lechner Ödön 112, 129  
 Ledoux, C. N. 75  
 Legány Zoltán 300  
 Légeti Gizella 300  
 Longhi, Martino 81

Magyar Géza 300  
 Major Máté 297, 299, 301, 308, 310, 319—322  
 Malomsoky József 306  
 Mayerhoffer András 91  
 Mátyás Hugó 216, 247  
 Martinelli, Anton Erhard 71  
 Márton István 299—301  
 Máthas János 100, 101, 102  
 Makovetz Imre 300  
 Medvet László 300  
 Merényi Ferenc 299  
 Mészáros József 300  
 Molnár István 299  
 Molnár Péter 299  
 Mueller Éva P. 301

Nagy Elemér 299  
 Nagy Károly 299  
 Nagy István, Kislegthy 223  
 Neuhauser László 300  
 Niemeyer, Oscar 326

Oraschek Ignác 91, 92

Packh János 38, 40  
 Palko, Franz Anton 71  
 Papp Melinda, T. 216, 302  
 Pázmándy Margit V. 300  
 Perekázy Károly 222, 223, 298, 302, 322  
 Perényi Imre 326  
 Petschacher Gusztáv 105  
 Pichl, Alois 40  
 Pichl, Ferdinand 40  
 Pilgram, Franz Anton 91, 92  
 Pintér Béla 300  
 Pollák Ágoston 247  
 Pollák Mihály 15, 16, 18, 26, 28  
 Pomsár János 300  
 Porta, Giacomo della 81  
 Preisich Gábor 299, 300, 301  
 Proksch, Josef 30  
 Puskás Tamás 300  
 Pusztai Ilona S. 302

Rados Jenő 39  
 Rácz István 135  
 Rádi Ferenc 302  
 Radnai Lóránt 301  
 Reindl Antal 92  
 Reitter Ferenc 216  
 Remetey Tibor 299  
 Remy, Ludwig van 30—32, 31, 35, 37—40  
 Rohe, Mies van der 327  
 Ropár Ferenc 300

Schikédanz Albert 105, 107, 110, 116  
 Schulek Frigyes 105, 107  
 Scultéty János 299  
 Sedlmayer János 300  
 Sedlmayer Jánosné 220, 223  
 Sipos Béla 299  
 Spazzo, Pietro 91  
 Steindl Imre 105, 107  
 Storno Ferenc 105, 106, 107  
 Swittalek P. 71

Szabady Sándor 222, 223  
 Szabó István 301  
 Szekeres József 300  
 Szelle Kálmán 299  
 Szende László 300

Szerdahelyi Károly 301  
 Szigeti László 301  
 Szilárd István 217  
 Szkalniczky Antal 105  
 Szőnyi Endre 327  
 Szrogh György 300

Tausch, Christoph 91  
 Thurszky Béla 302  
 Tolnay Lajos 300  
 Török Ferenc 300  
 Turcsányi Gyula 300  
 Tüköry József 220

Újhelyi Jenő 215  
 Urbányi Károly 300

Ybl Miklós 105, 107, 118, 129

Váci Imre 300  
 Vadász György 299  
 Vámos Ferenc 298, 299  
 Varga Levente 300  
 Vas Zoltán 300  
 Veres Zoltán 300  
 Verpeléti István 299  
 Vignola, Giacomo Barozzi da 81, 91  
 Virág Csaba 300  
 Visy Zoltán 299

Wéber József 105  
 Wilhelm, Jacob 39  
 Wittwer, Martin 91, 299

Zalotai Elemér 300  
 Zádor Mihály 299, 302  
 Zimonyi László 216  
 Zofahl, Laurent 220  
 Zólyomi Alfonz 299  
 Zöldy Emil 300

#### EGYÉB MŰVÉSZEK

Attalai Gábor textiltervező 309

Bakay Erzsébet textiltervező 309  
 Bakos Zsigmond textiltervező 309  
 Behr Lajos műasztalos 107  
 Bieber Károly műkovács 308  
 Bod Éva keramikus 310, 314  
 Bódis Erzsébet textiltervező 309  
 Böhm, József Dániel, ötvös 131  
 Buzás Árpád textiltervező 314  
 Bylivelt, Jaques 75

Czabaffy Gusztáv belsőépítész 300

Csatlói László belsőépítész 300  
 Csizmadia Zoltán keramikus 310

Dániel József ipariformatervező 310  
 Dorner Gáspár Albert orgonaépítő 310

Engelsz József ötvös 308  
 Fekete György belsőépítész 308, 316  
 Ferenczy Noémi gobelintervező 65, 137, 138, 140, 309



- Fett Jolán textiltervező 309  
 Fischer J. keramikus 109  
 Freuda Janka műhímező 113  
 Füle Lajos belsőépítész 314  
 Fürtös György keramikus 310  
 Füstös Ilona textiltervező 314
- Gádor István keramikus 314  
 Garányi József keramikus 310  
 Garányi Józsefné keramikus 310  
 Gecser Lujza szőnyegszövő 309  
 Gergely Gábor belsőépítész 300  
 Geszler Mária keramikus 310  
 Giergl Henrik üvegtervező III, 117  
 Gorka Géza keramikus 309, 310  
 Gretschi József Károly ötvös 128  
 Günther Ferenc ötvös 131
- Hajnal Gabriella textiltervező 314  
 Hollós Károly textiltervező 113  
 Honty Mária textiltervező 315  
 Horváth János keramikus 310  
 Horváth Vince fafaragó 310, 315
- Jajecnicza Róbert ötvös 300  
 Jungfer Gyula műkovács 110
- Kaeszy Gyula belsőépítész 310  
 Kántor Sándor népművész 310  
 Kapoli Antal fafaragó 315, 317  
 Karmazsin László ipariformatervező 327  
 Kecskeméti Sándor iparművész 315  
 Kecskés István belsőépítész 300  
 Keviczky Istvánné népművész 309  
 Kispál Jánosné népművész 309
- Kiss Jankó Bori népművész 309  
 Kiss Ernő fafaragó 310  
 Kner Imre könyvtervező 310  
 Komlos Miklós keramikus 309  
 Kordoványi János textiltervező 309  
 B. Körössy Ibolya textiltervező 309  
 Zs. Kovács Dianna textiltervező 309  
 Kovács Mihály ipariformatervező 327  
 Kovács Zsuzsa belsőépítész 308, 310  
 Kovácsi László belsőépítész 310
- Lobmayer Eugenia iparművész 107, 112
- Marinov G. belsőépítész 299  
 Mester Jenő kerttervező 300  
 Mikó Sándor belsőépítész 300  
 Moess Tibor belsőépítész 300
- Nagy Irén T. iparművész 316  
 Nádor Vera ruhatervező 309  
 Nausch Géza ötvös 308  
 Németh János keramikus 309, 316
- Ökrös Zsuzsa ruhatervező 316  
 Örsi Károly kerttervező 300
- Pantocsek Leó üvegművész 110  
 Papp Mariann belsőépítész 302  
 Perczel Erzsébet textilművész 309  
 Pintér Katalin belsőépítész 301  
 Pödör Katalin kerttervező 300  
 Prandtner József ötvös 18
- Radványi Kálmán intarziatervező 310  
 Reismann János fotoművész 327  
 Reiter István fafaragó 310  
 Reitzer Mihályné népművész 309  
 Rince, Hermann ötvös 122  
 Ripszime, Szimonján keramikus 327  
 Rosznagel Mátyás műasztalos 16  
 Roth Miksa üvegművész 110
- Schmidt, Fr. ötvös 130, 130  
 Schrammel Imre keramikus 314, 316
- Szabó Erzsébet üvegtervező 309, 310  
 Szabó Mariann textiltervező 300  
 Szabó Judit textiltervező 309  
 Szenes Zsuzsa textiltervező 307, 316  
 Szentpéteri József ötvös 130, 312  
 Szilágyi János fafaragó 310
- Tiffany, Louis C. üvegtervező 310  
 Tihany keramikus házaspár 316  
 Tipecska Magda, Joóné textiltervező 309  
 Tóth Árpád szűrszabó 309  
 Tóth Mihály fafaragó 310
- Uhl Sándor műasztalos 110
- Valentiny Károlyné belsőépítész 300  
 Vas László fafaragó 310  
 Veres Miklós keramikus 317  
 Vértesi Nándor keramikus 317
- Zsolnay Júlia keramikus 108, 108



## III. BÉLA ÉS ANTIOCHIAI ANNA HALOTTI JELVÉNYEI

III. Béla magyar király (1173—1196) és első felesége, Antiochiai Anna (†1184) sírmellékletei nem ismeretlenek a tudományos köztudatban. Mintaszerű részletes publikálásuk megtörtént.[1] Újabb bemutatásukat az teszi időszerűvé, hogy ismét hozzáférhető a kutatás számára.

A két érintetlen királysírt 1848-ban, csatornázási munkálatok közben fedezték fel a székesfehérvári bazilika romjainak területén. Először a királyné vörösmárvány sírládájára bukkantak, majd Érdy Jánosnak, a Nemzeti Múzeum őrének jelenlétében került sor a király szarkofágjának és a közvetlen közelben még három, azonban csak csontokat tartalmazó sírnak a felbontására. A leletek a Nemzeti Múzeumba kerültek. További sorsuk meglehetősen hányatott, ezt itt nem részletezzük.[2] Csak azt említjük még, hogy a csontokat a budavári Nagyboldogasszony plébániatemplomban temették el egymás után három különböző helyre, majd visszakerültek a Nemzeti Múzeumba. Végül I. Ferenc József távoli őseinek (a Habsburgok az Árpádok leányági leszármazottai) díszes neoromán síremléket emeltetett, ahová 1898-ban eltemették a maradványokat, ezáltal — félreértett kegyeletből — a mellékletekkel együtt. 1967 januárjában nyitották fel a Nagyboldogasszony templomban levő sírokat, kiemelték a két újabb koporsót és a Nemzeti Múzeumban, egy bizottság jelenlétében felnyitották.[3] A maradványokat megvizsgálásuk után visszahelyezték, a sírmellékletek restaurálás után a múzeum állandó kiállításán kerültek bemutatásra.

A leletek azonosítása III. Béla és első neje maradványaival immár hagyományos és általánosan elfogadott, főleg azon az alapon, hogy más, ebben az életkorban elhunyt s nejével együtt Székesfehérvárott temetkezett tagja nem volt az Árpád-háznak a XII. században. Mint alább látni, egyéb érvek is amellett szólnak, hogy a Bizáncban nevelkedett, jelentékeny és érdekes sorsú magyar uralkodót lássuk az itt eltemetett hatalmas termetű férfiban és Bizáncból magával hozott első nejét a nőben. Az azonosítás igazolására felhozott érveket nem kívánjuk itt ismételni, elég ha utalunk a megfelelő szakirodalomra.[4]

Írásos tudósítás szól arról, hogy III. Bélát Székesfehérvárott temették el.[5] Nyilván saját kívánságára, hiszen korábban elhunyt neje temetéséről ő intézkedhetett. Ebben pedig implicit az is benne rejlik, hogy később maga is oda kívánt temetkezni. A székesfehérvári királyi bazilika Szent István alapítása, temetkező- s később fő kultushelye. Aki uralkodó Fehérvárott temetkezett, a dinasztiaalapító szent király nyughelyére kíváncszott. A fehérvári bazilika mint az Árpádok temetkező és koronázó temploma szerepel a köztudatban. Mintegy a magyar Westminster apátság, másrészt a magyar Aachen.[6] A koronázó funkció biztosan privilégiuma volt a fehérvári egyháznak. Valószínűleg itt koronázták már Istvánt is, de közvetlen utódaitól kezdve, az Árpádok alatt végig szigorúan betartott joggyakorlat az, hogy a koronázást Székesfehérvárt végzi az esztergomi érsek.

Nem ilyen egyértelmű a helyzet a királyi temetkezéseket illetően. István után a következő uralkodó Kálmán volt csak, aki ide temetkezett a XII. század elején, nyilván a dinasztiaalapító szent király iránti tisztelettől vezérelve.[7] Kálmán István-tiszteletével kapcsolatban elég

ha a Hartvik-legendára hivatkozunk, mely az ő kezdeményezésére született, s új elemekkel gazdagította a szent király kultuszát; vagy törvényeinek sokat idézett bevezetőjére, ahol is István intézkedéseivel kapcsolatban „non tamen quasi fundator, sed superaedificator”-ként említi magát.[8]

Kálmán fia és közvetlen utóda, a kegyetlenkedő hírví II. István, halálát érezve szerzetesi ruhát öltött; így temették el Váradon, Szent László temetkező helyén.[9] Csak utána, II. (Vak) Bélával kezdődött a Fehérvárra temetett királyok sora.[10]

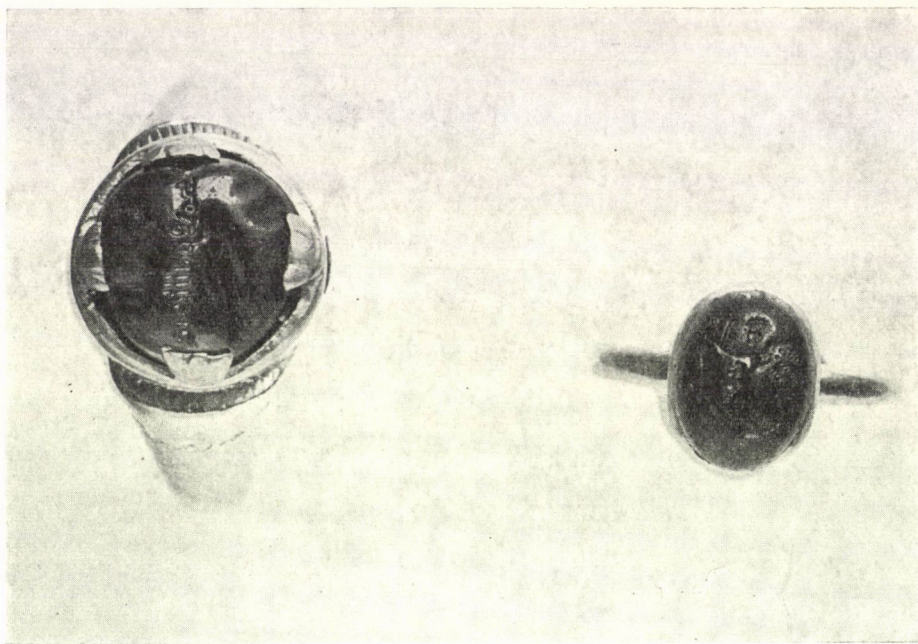
A fehérvári temetkezés szokása állandósul a XIII. század elejéig. Egy kivétel akad csak, III. István: őt Esztergomban temették el.[11] Bár óvatosabb fogalmazásban csak a XII. századra érvényesen szokták Fehérvárt az Árpádok temetkezőhelyének tartani, a kérdés még így is további megfontolást igényel.[12] Megvizsgálva az itt eltemetett uralkodók sorát, azt látjuk, hogy Kálmánon és III. Bélán kívül jelentékenyebb személyiség csak II. Géza volt közöttük. Marad tehát II. (Vak) Béla, a mindössze félévig uralkodó II. László, továbbá a másodlagosan ide temetett IV. István és a gyermek III. László, utóbbi a XIII. század legelején.[13]

Visszatekintve a XI. századra, tudjuk, hogy Pétert Pécsen, Aba Sámuel a sári nemzetségi monostorban, I. Andrást a tihanyi, I. Bélát a székszárdi monostorban, I. Gézát Vácott, Salamont talán Dalmáciában és Szent Lászlót a nagyváradai egyházban temették el.[14] Ezzel kapcsolatban Jankovich Miklós hívta fel arra a figyelmet, hogy a jelzett helyek, a sári monostor kivételével királyi ecclesia propria, az Árpád-ház nemzetségi egyházai voltak, aminő lényegében a székesfehérvári bazilika is.[15]

III. Bélát utódai közül — eltekintve a már említett gyermek III. Lászlótól, unokájától — senki sem követte a fehérvári temetkezésben. Imre fia talán Egerben, II. András valószínűleg az egresi monostorban, IV. Béla feleségével és hasonló nevű fiával az esztergomi minoritáknál, V. István a Margitszigeten, IV. László Csanádon vagy Váradon, végül III. András a budai minoritáknál temetkezett.[16] Ebből a felsorolásból világosan kiderül, hogy igazában nem a fehérvári, hanem a saját alapítású vagy egyéb okokból kedvelt egyházakba való temetkezés az állandóbb úzus az Árpádok alatt. Fehérvár mindenestre a legősibb nemzetségi egyháza volt, a koronázó templom, melynek jelentőségét különösen Istvánhoz fűződő kapcsolata biztosította. Hasonló jelentőségű, bár kisebb súlyú helynek látszik Nagyvárad, Szent László temetkezőhelye. Még László szentté avatása előtt ide került II. István, ugyan lehetséges, hogy egy másik templomba, továbbá első ízben II. András és később talán Kun László. Jóval később Szent László mellé kíváncszott Zsigmond is.

Esztergom, a magyar egyház másik központja — mint a fenti áttekintésből kiderül — esetenként szintén királyi temetkezőhely volt. III. Béla legjelentékenyebb építkezései itt folytak. A várhegyen palotát emelt s mellette Szent Adalbert tiszteletére székesegyházat. A palota és a templom szoros közelségében Bogyai a Porta Speciosáról írott kitűnő tanulmányában szimbolikus, szellemi kapcsolatokra utal és bizánci mintára elgondolt együttes





1. III. Béla és Antiochiai Anna aranygyűrűi

képét mutatja be.[17] Érvelése az egykori díszkapu ikonográfiájával kapcsolatos fejtegetéseivel együtt igen meggyőző: világosan utal azokra a tényezőkre, melyek csak a király bizánci nevelésével, onnan hozott ismereteivel magyarázhatók. Többek között az egyházi és világi hatalom centralizálására irányuló törekvéseinek jele lenne a palota — templom együttes. Nehéz is lenne az ellenkezőjét elképzelni, azt tudniillik, hogy a császári trón egykori várománya semmit sem tanult Bizáncban. Hazatérve sem tett le a magyar — bizánci unió tervéről, azaz az egykor számára kitűzött császári trónról. Ám az is tény, hogy első sorban magyar király volt, s itthon az itteni helyzettel, az itteni hagyományokkal kellett számolnia. Éppen ezért a bizánci elemek adaptációjának folyamata igen árnyalt, szinte sohasem lehet szó egyszerű átvételről, hanem az átvett elemeknek átalakításáról és magyar viszonyokba ágyazásáról.

III. Béla Esztergomban folytatott építkezési tevékenysége az ottani egyház súlyát nyilván növelte. Valószínűleg ennek is köszönhető, hogy II. András Szent Adalbert egyházáról mint az ország anyjáról és metropolisról emlékezett meg.[18] Ennek ellenére sem temetkezett itt, hanem Székesfehérváron.

Véleményünk szerint a fehérvári temetkezésnek két motívuma lehet. Ide kerülnek azok a rövid ideig uralkodó vagy másodlagosan eltemetett tagjai az Árpád-háznak, kiknek nincs módjukban saját alapítású egyházakban temetkezni. Másrészt tudatosan, saját elhatározásukból azok, akik dinasztikus-politikai megfontolásokból választják e helyet. Minden bizonnyal az István-kultusz szorgalmazó és kiaknázó Kálmán, feltehetőleg ugyanígy II. Béla, ki apját, a Bizáncban elhunyt Álmos herceget is ide hozatta s végül III. Béla is.[19]

Visszatérve a Porta Speciosára, melynek timpanonjában Mária mint az ország védelmezője és jólétének biztosítója jelenik meg a térítő Szent Adalbert és az első magyar király társaságában, azt látjuk, hogy a dinasztia alapítója különösen hangsúlyos szerepet kap. Az ábrázolás forrásai István legendái, a *Legenda Maior* és Hartvik püspök írása: István felajánlja országát Máriának. A program koncepiálói továbbfejlesztették a legendák mozzanatát, és az akkori egyházi és világi hatalom helyzetének megfelelően igen gondos mérlegeléssel fogalmazták. Minket pillanatnyilag főleg Szent István alakja érdekel, aki mint a magyar állam szent képviselője a nagy bizánci császárok, Nagy Konstantin és Justinianus megfelelőjeként jelenik meg.[20]

III. Béla számára Szent István nemcsak előd, hanem ő is. Újabb szent tiszteletét is szorgalmazza a dinasztia-ból, Szent Lászlót, aki mellesleg nemcsak neki, hanem Manuelnek, egykori protektorának is rokona volt.[21] Ugyanakkor Magyarországra, Esztergomba hozatja a legnépszerűbb bolgár szentnek, Rilai Szent Ivánnak az ereklyéit is.[22] Tudhatott arról, hogy István ugyanígy cselekedett Ochridában? Vagy éppen egy orthodox szent pártfogását is biztosítani akarta — korának teljesen megfelelő egyházi-politikai megfontolások alapján — a maga, illetve fővárosa számára? Az ereklyét, ugyancsak politikai megfontolásból, később visszaküldte Szófiába. Sajnos nem maradt meg a koporsó (ereklyetartó láda?), amit a visszaküldés alkalmával arannyal és ezüsttel díszítettett, s amelynek elvesztével bizonyára az esztergomi ötvösség egy emlékét sajnálhatjuk. A korszak vallási életének egyik legérdekesebb aspektusa az ereklyetisztelet, mely a művészettörténet számára azért különösen fontos, mivel tárgyakhoz kapcsolódik. Így a tárgyak megszólaltatása gyakran a hatalmi és dinasztikus érdekű politikai-vallási koncepciók sűrűjébe vezet. Bizáncban a basileus Krisztus felkentje, másik Krisztus. Európában Manuel császár legnagyobb ellenlábasa Barbarossa Frigyes. Kancellárja, Reinold von Dassel kölni érsek Milánó kirablása után 1164-ben Kölnbe viteti a Háromkirályok ereklyéit. A keleti bölcsek, illetve királyok ajándékot, vagyis adót vittek Jézusnak, a királyok királyának. Az adó elfogadása azt jelenti, hogy Jézus elismerte királyságukat. Ereklyéik biztosítása „legitimálja” hát Barbarossa királyi hatalmát, és ugyanakkor növeli a kölni érsek jogait a királyválasztással kapcsolatban. 1165 karácsonyán Aachenbe megy Barbarossa és kancellárja, hogy felemelje Nagy Károlynak, az első nem bizánci császárnak a hamvait, kit a pápa beleegyezésével szentté is nyilvánítanak. Nagy Károly liturgikus tiszteletének első tárgyi emléke a Barbarossa rendelte karereklyetartó láda (Párizs, Louvre).[23] Az akvitániai hercegek Szent Valériának, Akvitánia patrónájának gyűrűjével szimbolikusan eljegyzik a szent mártír hercegnőt: így jutnak hozományként Akvitánia birtokába.[24]

Bélát idegenkedve fogadták itthon: a görög, az orthodoxia neveltje; Lukács esztergomi érsek megkoronázni sem hajlandó. A király ennek ellenére sem próbálja kisebbiteni Esztergom szerepét. Sőt egyféle nemzeti szentélyé emeli templomát, valószínűleg az elődjénél sokkal hajlékonyabb Jób érsekkel egyetértésben. Szent István kiváltságos szerephez jut: itt találjuk egyetlen megmaradt közép-



kori ábrázolását legendája később gyakran szereplő országfelajánlási jelenetének. A bizánci eredetű „városvédő Szűzanya” mellett a magyar király a bizánci császárok szerepében jelenik meg. III. Béla elődeinek kultuszával tehát saját hatalmát legitimálja, s éppen ezért nem a számára ugyancsak fontos Esztergomban, hanem Szent István mellé temetkezik. Esztergom ekkorra a király számára már dinasztikus temetkezési hely is: Álmos herceg, II. Béla, II. Géza nyughelye, tehát dédapjáig itt fekszenek felmenői is. A dinasztikus temetkezési hely példáját is láthatta Bizáncban. Éppen rokona, Piroška-Eiréné császárné, Szent László lánya s Manuel anyja volt legfőbb építtetője a Pantokrator monostornak, a Komnenoszok temetkezéstelephelyének. [25]

Abban a tényben tehát, hogy III. Béla Székesfehérvárra s nem Esztergomban temetkezett, bizánci ismereteinek egy mozzanatát is láthatjuk. Rögtön leszögezhetjük, hogy a temetkezés módjában már nem. Hasonló sírmellékletek használata, az eredeti hatalmi jelvényeknek a temetésre készített tárgyakkal való helyettesítése nyugat-európai szokás, az 1000. év utáni nyugati fejedelmi temetéseknél található. Más kérdés, hogy nem következetesen véghezvitt úzus ez; koronként számolhatunk eredeti jelvények eltemetésével is. Szembetűnő az is, hogy sem nálunk, sem másutt ennyire gazdag és gondosan összeállított együttessel — mint éppen III. Béla esetében — nem találkozunk.

A királyi sírjába koronát, kardot, jogart, sarkantyúkat, mellédszt, karperecet, gyűrűt és körmeneti keresztet helyeztek, felesége halotti díszé csak korona s egy gyűrű volt. [26] Az elhunytak kiltétre semmiféle felirat nem utal. Ez a gyakoribb a hasonló temetkezéseknél, bár Gizella császárné (†1043) koronáján szerepel a neve, s ismerünk olyan eseteket, mikor olomtáblára vagy ezüstlapra írták a halott nevéét. [27] A vörösmárvány szarkofág távolról Bizánca utalt: Bizánc uralkodói temetkeztek porfirba, ám éppen ebben az időszakban nem, mivel az anyagot szolgáltató bányák nem tartoztak a Birodalomhoz. A szokás — Bizánc utánzásának vágyából — e korban a szicíliai uralkodók körében élt. [28]

A királyi pár sírjában talált tárgyak három csoportra oszthatók. Az elsőbe tartozik a két gyűrű, mindkettő aranyból készült nemes ékszer, az elhunytak személyes tárgyai. A másik csoportba tartoznak a temetés alkalmával készült darabok: helyettesítői, szimbolizálói a valódi jelvényeknek. Ezt azért kell hangsúlyozni, mert nem *formai* megfelelői azoknak a valóságban is meglevő jelvényeknek, melyeket helyettesítenek. A koronáknak szinte kortalan formájuk van, s ugyanilyen lapidáris stílusú, tömören az alapformák jelzésére szorítkozó az összes tárgy megjelenése, mely éppen emiatt nem ment valami sajátosságos, morbid esztétikai hatástól sem. A királynő koronája szépen, gondnal aranyozott ezüst, a király tárgyai rossz ezüsthől készültek. Ma csak koronáján mutatkoznak némi aranyozás nyomok. A temetési tárgyak harmadik csoportját az enkolpion és a körmeneti kereszt jelentik. Látni fogjuk, hogy egyik sem személyes jellegű tárgy, noha nem is a temetésre készültek. Viszont hasonló szerepet töltöttek be, mint a sírjelvények. Mindezekkel a mellékletekkel és a ruhákkal, melyek gazdagságáról csak a királynő sírjában talált arany csipke- és szalagfoslányok tanúskodnak, az elhunytak földi méltóságát hangsúlyozták. Ugyanakkor az együttesnek sajátosságos művészeti értelme is volt. A díszesen felöltöztetett halott mintegy önmaga monumentuma, ahogyan a síremlékeken is megjelenik. [29]

A temetési mellékletek között általában a gyűrűk személyes tárgyak, s ezért valódi ékszerek. III. Béláért arab feliratos almandin díszíti. A kö alatt hármas osztású tok ereklje számára. Deér szerint magyar munka, mely a király számára készült, bár feltűnő, hogy utólag bővítették. Nagyon nagy méretű. Jellemzőek foglalatának háromlevél karmai. [30] A királynő síma foglalatú arany gyűrűjét finom művű, lanton játszó szirént ábrázoló intaglio díszíti gránáttal.

Gyűrű volt Hitvalló Eduard (†1066) westminsteri sírjában, valamint II. Frigyes (†1250) palermói szarkofágjában. [31] Utóbbit nagy smaragd díszítette. Mindkettő elveszett. Valószínűleg megmaradt néhány II. Frigyes

feleségének, Konstanzának (†1222), Imre magyar király özvegyének a sírjában talált öt egyszerűbb gyűrű közül. [32] A legszebb IV. Henrik (†1104) nagy zafirköves aranygyűrűje, szerényebb Nagy Kázméré (†1370). [33]

Magyar viszonylatban ismeretes Hartvik tudósítása, ki Szent István elevációjával kapcsolatban elmondja, hogy sokáig keresték a király aranygyűrűjét, melyet csak később találtak meg épen maradt s később legfőbb erekljeként tisztelt jobbán. [34]

Továbbá újabban sikerült azonosítani azt a síma zafirköves példányt, mely a múlt század első felében került elő a Margitszigeten, s a jelek szerint V. István (†1271) királyé volt. [35]

A fejedelmi temetkezések legfőbb velejárói a sírkorona. Többnyire az itteniekhez hasonló, egyszerű, szimbolikus tárgyakról van szó, de előfordulnak valódiak is. Bár nagyon ritkán lehet bizonyítani, hogy ezek viselőjükként eltemetett uralkodók. A Konstanz császárnő mellett talált koronáról például Deér bizonyította be, hogy II. Frigyes helyezte saját koronáját felesége sírjába. [36] Saját halotti koronája viszont — amennyiben a régi leírás és metszet megítélnei engedi —, noha kövek és gyöngyök díszítették, semmiképpen nem felelt meg a pompakedvelő császár uralkodói koronájának, valószínűleg „házi korona” lehetett, azaz szerényebb, nem annyira jelvény, mint ékszer jellegű használati példány. [37] Hasonlóak Anna Gertrúd (†1281) és Nagy Kázmér sírkoronái is. [38] A margitszigeti koronával kapcsolatban újabb megfigyelések erősen valószínűsítik, hogy mégis V. István sírjából került elő, noha női korona. [39] Ma is vitatott továbbá, hogy a Nagyváradon egy országalmával és sárkányos ékszerrel együtt talált szép lilomos női korona Zsigmond német — római császára és magyar királyé (†1437) vagy feleségéé, Mária királynőé (†1395) volt-e. [40]

III. Béla és Antiochiai Anna sírkoronái nagyjából megfelelnek a körülbelül másfél századdal korábban kialakult sírkorona-típusnak. Egyszerű abroncsok négy kereszttel díszítve. Az egymást tizenkét év eltéréssel követő tárgyakon csak a díszítő keresztek szárának metszésében, kontúrjában van némi különbség. Egyébként a ma ismert példányok között a négykeresztes megoldás másutt nem fordul elő a háromlevél-díszes, lilomos és keresztes-lilomos variációk mellett. A keresztek formája Bizánca utal. A királynő koronája meglepően jó állapotban maradt, a királyé rongált és töredékes, mai formájában ideiglenes restaurálással kiegészítve jóval kisebb az eredetileg feltűnően nagy abroncsnál.

A jogar, e másik fontos hatalmi jelvény a koronához képest viszonylag ritkábban szerepel sírmellélekként. A XIV. századig bezáróan tudomásunk szerint mindössze hat ízben (Hitvalló Eduard, Habsburg Rudolf †1307, Nagy Kázmér, IV. Károly †1378, Hedvig lengyel királynő †1399 — III. Béla). [41] További kérdés, hogy valóban jogar elemei voltak-e az ugyancsak Székesfehérvárról talált filigrános arany töredékek. [42]

III. Béla jogara ezüstlemezről hajlított pálcá, végén egy lemezből kimetszett le- és felhajlított szirmú, virág-szerű fejjel, mely nyomott noduson ül. Véleményem szerint ez a forma stilizált lilium vagy még inkább írisz ábrázolása lehet, plasztikus megfelelője a pecséteken és egyéb ábrázolásokon gyakori lilomos jogarnak. Ott ez a forma gyakran toposz; mai ismereteink birtokában nem választható szét ezeknek az ábrázolásoknak realitásértéke a formulaszerűségtől, ugyanúgy, mint a lilomos koronák esetében sem.

A kard szintén hozzá tartozik a fejedelmi jelvények együtteséhez; erre számos példa hozható fel. Sírban is találtak (III. Lothar †1132, IV. Rudolf †1365, IV. Károly); II. Frigyes mellett például a császári szertartási kardhoz hasonló diszkard volt. [43] III. Béla kardja ismét igen egyszerű, az alapformákra utaló, szinte elvont ábrázolás. Eredeti keresztvása elveszett, kiegészítése a múlt században készült. [44]

A kardhoz hasonlóan a sarkantyúk is hozzá tartoznak a fejedelmi jelvények együtteséhez. Sírmellélekként ezenkívül még V. Henrik (†1125), Sváb Fülöp (†1208) és Nagy Kázmér sírjában szerepelnek. [45]

Több szempontból figyelemre méltó a király jobb





2. III. Béla halotti koronája

csuklóján talált karperec. Formailag érdektelen, egyszerű, dróttal összefűzött ezüst lemez-pánt: perdöntő bizonyíték a jelvénynek a középkori magyar királyi ornátushoz tartozására. Magyarországi történetéről annyit tudunk, hogy használatának honfoglalás kori előzményei vannak.[46] Valószínűleg itt viselték azt a XI. századi bizánci arany armillát is, melynek töredékeit a jelek szerint Veszprém környékén találták.[47] A honfoglalás kori és a veszprémi példánnyal kapcsolatban csak találgatni lehet, volt-e jelvény szerepe; viszont egy aránylag kései, XV. századi tudósítás arról értesít, hogy párosan használták a magyar király koronázásakor.[48] A jelvény egyetemes történeti szerepét is nagyon hézagosan ismerjük. Bizonyos, hogy a XII. században tartozéka volt a császári ornátusnak egy armilla-pár, azonban a fejedelmi sirmellékek között tudomásunk szerint egyszer sem fordul elő, kivéve egyetlen írásos tudósítást.[49]

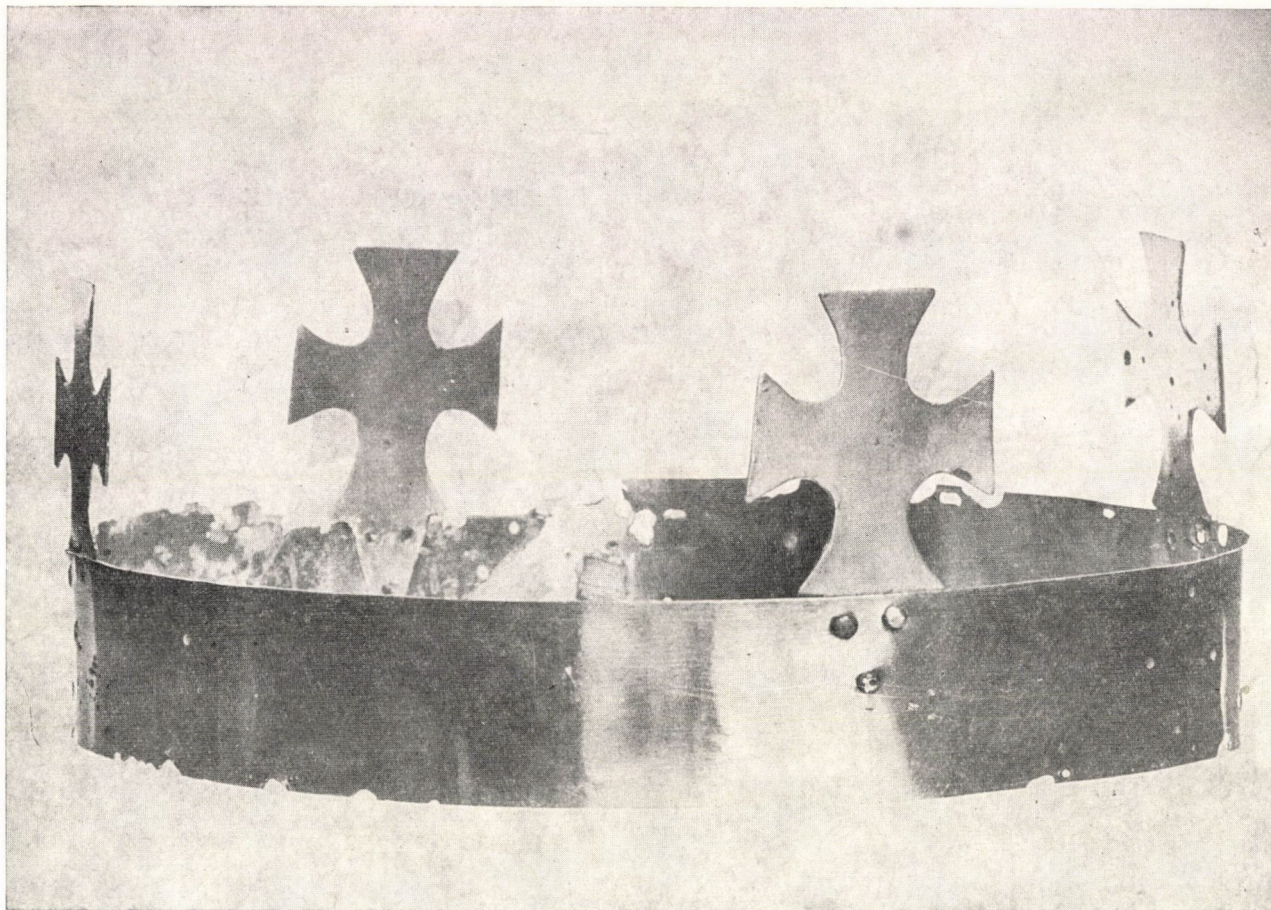
Látjuk tehát, hogy III. Béla jelvényeinek mindegyike, kivéve a karperecet, előfordul külön-külön vagy más összeállításban sirmellékeként, hasonló együttes viszont nincsen.

III. Béla temetése a jelek szerint különös gonddal, „regio more” történt, mivel a jelvények nagy száma miatt arra kell gondolni, hogy az akkor valóban használatos összes királyi jelvény megfelelőjét elkészítették erre az alkalomra.[50] Ha ez így van, két kérdés merül fel. Részint az, milyen szerepet tulajdonítsunk a jelvények ennyire gondos összeállításában magának az elhunyt királynak, akivel kapcsolatban többször felmerült, hogy gonddal foglalkozott a királyság jelvényeivel. Újabb kutatások ugyan nem látszanak igazolni azt a korábbi hipotézist, hogy a magyar korona mai zárt formájának kialakítása az ő — bizánci — intencióit tükröznék, valamint az is csak feltételezés, hogy a koronázás céljára ő szemelte ki és alakította palásttá — Szent Istvánnal való kapcsolata miatt —

a díszes fehervári miseruhát.[51] Egyelőre csak az látszik bizonyítottnak, hogy valódi címerkép formájában, pajzzsal keretelve, az ország címereként az ő pénzein jelenik meg először a kettőskereszt.[52]

Másik kérdés, hogy e gondosan összeállított együttesben miért nem szerepel az országalma. Az együttes szuggerálja a teljességre törekvő igényt; a globus legalább a jogarhoz hasonló fontosságú hatalmi jelvény, sőt sirokban amannál gyakrabban szerepel [III. Henrik †1056, IV. Henrik †1106, V. Henrik †1125, II. Frigyes, Habsburg Rudolf, VII. Henrik †1313, IV. Rudolf osztrák herceg †1365, Nagy Kázmér, IV. Károly, Mária királynő vagy Zsigmond és V. (Posthumus) László †1457], sőt magában, korona nélkül is előfordul III. Lothar (†1139) sírjában.[53] III. Béla aranybulláján és viaszpecsétjén ábrázolják is.[54] Mégis meg kell kockáztatnunk a feltevést, hogy ebben az időben nem használja a globust a magyar király. Ennek ugyan nemcsak a fent említett bulla és viaszpecsét mond ellent, hanem egész sora az ábrázolásoknak, melyek III. Bélát megelőzően és követően is igenis globus-szal kezükben ábrázolják a magyar királyokat. Sőt közvetlen utódának, Imrének viaszpecsétjén már a jellegzetes, kettőskeresztrel ellátott forma jelentkezik, mely a ma is meglevő Anjou-kori példány előzményének tekinthető.[55] Béla esetében az említett aranybulla ábrázolásának hitelét kétségkívül csökkenti az a tény, hogy I. Komnenosz Manuel arany solidusának hatása alatt készült. Továbbá, ha fel tesszük és elfogadjuk, hogy a halott király dísze ezúttal valóban hű tükrözte az élőének, a következőt olvashatjuk ki a globust illetően a jelvényeknek a sírban elfoglalt helyéből: III. Béla viseli a koronát, karperecet, sarkantyúkat és kardot, baljában tartja a jogart és jobbában — országalma helyett — a körmeneti keresztet.[56] S ezzel eljutottunk a nem a temetésre készült, de nem is személyes jellegű tárgyakhoz.





3. Antiochiai Anna halotti koronája

A körmeneti kereszt egyszerű, kis méretű, gondosan aranyozott bronz példány, többször javítva. Minden bizonnyal a XII. század közepén készült magyar munka. Pontos megfelelőjét nem ismerjük, de hasonlókat, hengeres szárral, nodussal, kicsiny elrajzolt korpusszal igen. Mivel viszonylagos biztonsággal datálható, nagyon fontos a műfaj időrendjének meghatározásához. Korábban bizonyára a székesfehérvári bazilika felszereléséhez tartozott, onnan emelték ki a temetés alkalmával.[57]

A keresztet eredetileg rúdra tűzték, a sírba azonban a tartórúd nélkül került.[58] Eredeti rendeltetéséhez, valamint ahhoz, hogy nem a temetésre készült, nem fér kétség; annál érdekesebb kérdéseket vet fel az együttesen belüli szerepe. Körmeneti keresztet ez idáig egyetlen középkori fejedelmi sírban sem találtak.[59] Czobor — Erdyvel vitatkozva, ki szentföldi zarándokpálcának vélte a keresztet — meglehetősen közel jár az igazsághoz, mikor az apostoli király jelvényének nevezi, tehát felismeri jelvény jellegét.[60]

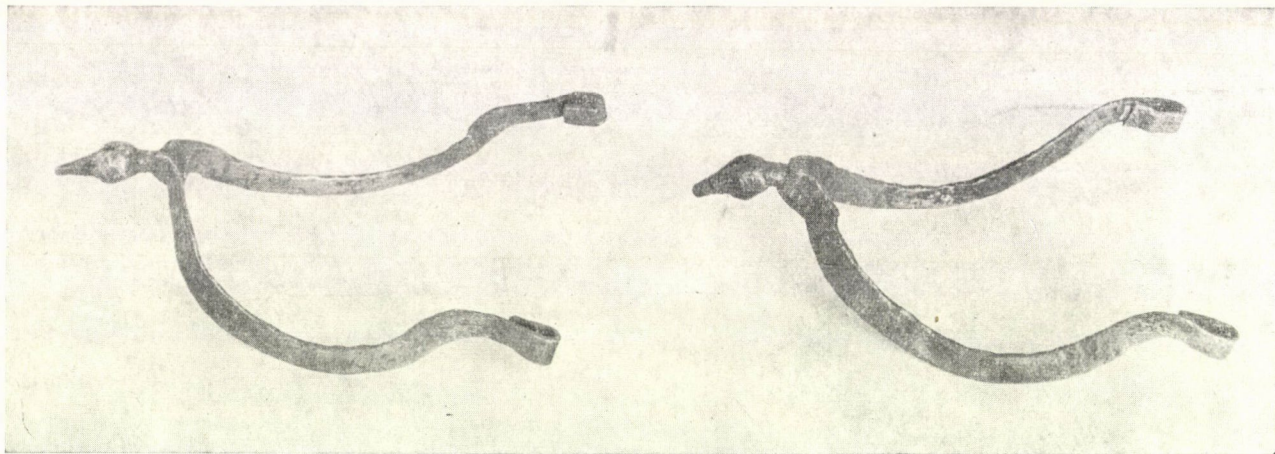
Általánosan meggyökerezett felfogás szerint III. Béla bizánci mintára bevezette a kettőskeresztet a magyar királyság jelvényei közé. Nagyon röviden áttekintve a kérdés vizsgálatának történetét a következőket látjuk. Hóman megállapította, hogy III. Béla volt az, aki először használta pénzén — 1190 körüli vereteken — valódi cimerelemként a kettőskeresztet.[61] Hóman számára természetesnek tűnt, hogy először a jelvényt veszi át, mellyel kicseréli az apostoli egyszerű keresztet. Későbbi következménye ennek a nyugatias címer forma. Lényegében ezt a felfogást teszi magáévá Kumorovitz is.[62] Már nagyon korán felmerül az a szempont is, hogy összefüggést keresnek a Dukasz-féle koronán ábrázolt I. Géza kezében levő „patríciusi” kereszt és a későbbi kettőskeresztes címer között.[63] Erre hajlik Györffy is legutóbb, ki szerint Imre herceg vagy I. Géza patríciusi keresztje

lenne az előzmény.[64] Deér szerint III. Béla — Manuel kettőskeresztes sphairájának mintájára — a kettőskeresztes globust vette át; a címer szerinte is másodlagos.[65] Más vonatkozásban pedig a kettőskeresztnek a XII. század folyamán fokozódó szerepéről beszél a monarchikus reprezentációban.[66]

Véleményem szerint is másodlagos a nyugati jellegű címerforma. Az előzmények azonban bonyolultabbak a jelvény átvételénél, lemásolásánál. Újabb kutatások, Grabar és főleg Frolow idevágó munkáinak eredményeként világos a kereszt ereklje mint győzelemhozó ereklje kultuszának birodalmi, császári, sőt kifejezetten hadi jelentősége.[67] Az is kétségtelen, hogy a kettőskeresztes forma, mely Bizáncban alakult ki, összefügg a szent kereszt erekljével, valamilyen módon mindig arra utal.[68] Kevésbé kidolgozott viszont a Bizáncban kialakult kettőskereszt felségjelvénynek a története, sőt egyáltalán használatának bizonyítása, valamint a keresztjes jogar és a kereszt ereklje kultuszának kapcsolata.

Nem térünk ki részletesen itt a kereszt ereklje kultusz magyarországi történetére; ennek kifejtése egy másik tanulmány feladata lesz a prágai Szent Vítus székesegyház kincstárában őrzött úgynevezett Závaš-keresztrel kapcsolatban.[69] Csak utalunk arra, hogy Magyarországon is élt e kultusz, valószínűleg már a XI. századtól kezdve, de kimutatható még Mátyás király korában is. Bizonyos jelek arra vallanak, hogy az ereklje tiszteletének hadi vonatkozású aspektusa is elterjedt, ami végeredményben nem meglepő, hiszen Bizáncból került ez a mozzanat a német császárság területére is; legfőbb tárgyi emléke a birodalmi jelvényekhez tartozó hatalmas ereklyetartó kereszt (Reichskreuz, Bécs, Schatzkammer).[70] Átvették a kultuszt a latin császárok, a norvég uralkodók is. Helyi vonásnak látszik viszont, hogy kereszt ereklyéket gyakran kapcsolnak Szent István nevéhez, így e szélesen gyűrűző





4. III. Béla sarkantyúi

folyamat lokális színnel gazdagodik.[71] Számolva III. Bélának István királyhoz fűződő dinasztikus-devotionalis viszonyával, nagyon valószínűnek látszik, hogy a helyi kultusz is ösztönözte a királyt, hogy az ily módon „magyarosított” bizánci császári jelvény-ereklyét beiktassa a magyar királyság hatalmi jelvényei közé. Nem tudjuk, hogy a császári kereszt-jelvény tartalmazott-e ereklyét. Valószínűleg igen. Jelvények ereklyékkel való megerősítése nem szokatlan.[72] Különösen kézenfekvő lenne ez a kettős kereszt esetében, mivel az ereklye maga is jelvény szerepű, a kettős kereszt forma pedig kizárólag az ereklyére utalhat.

Nagy Károly karerekljetartó ládáján, mely I. Frigyesnek, Manuel nagy riválisának megrendelésére készült, a Nagy Károly kultuszt szorgalmazó elődei mellett megjelenik Barbarossa is feleségével együtt.[73] Burgundi Beatrix kettős keresztet tart, mégpedig lepellet fedett kezében, ami az ereklyének kijáró devotio jele.[74] Az erekljetartó stílusa, kompozíciója és részletmegoldásai erős bizánci hatást mutatnak. Tudomásunk szerint ez az egyetlen ábrázolás, mely a német—római császárság uralkodóját (esetünkben a császárnőt) hasonló jelvénnel jeleníti meg. Bár az ereklye hadi vonatkozású, győzelemhez aspektusa ismert és elterjedt volt, mint említettük, a német császárságban, személyes jelvény formájában a kettős kereszt nem mutatható ki. A birodalmi keresztet ugyanis a császár előtt vitték, ugyanúgy, mint a hadbászalt bizánci császár előtt az ereklyét.[75] Barbarossa családjában is volt egy mellkeresztből foglalt győzelemhezó ereklye. A császár nagyanyja, Wulfhild kérte és kapta rokonától, Pirooska-Eirené császárnőtől. Ezt később a császárt ábrázoló mellszobor nyakában őrizték.[76]

A jelvény használata valószínűleg Bizáncban sem folyamatos: legalábbis erre vall, hogy csak koronként jelenik meg a császárábrázolások legfontosabb során, a pénzekén.[77] III. Béla átvehette a helyi kereszttereklye kultuszra támaszkodva. Ez protektorának, Manuelnak a szemében az utánzás hódolatteli gesztusa is lehetett, saját maga számára pedig emlékeztető egykori helyzetére s ebből táplálkozó későbbi törekvéseire, melyek a magyar—bizánci unió megvalósítását célozták, s melyekről csak Iszakiosz Angelosz trónra kerülésével mondott le.

Véleményünk szerint a III. Béla sírjában talált körmeneti kereszt egy kereszttereklyével összefüggő jelvényt helyettesít; a kutatás jelenlegi helyzete szerint azonban nem dönthető el, hogy kereszt globus vagy jelvényként használt kettős keresztet. A körmeneti kereszt a lignum vitae ábrázolása, szimbóluma lehet tehát a kereszt ereklyének, melynek tiszteletével a jelvény kialakulása egyáltalán magyarázható. Ugyanúgy utalhat erre a jelvényre, mint az együttes többi lapidáris stílusú tagja, mely jószíval csak az ideáját jeleníti meg a valódi példányoknak. Korábban kialakult vélemény szerint maradt egy bizánci mintára készült felségjelvény kettős kereszt ereklyetartó a salzburgi dóm kincstárában.[78]

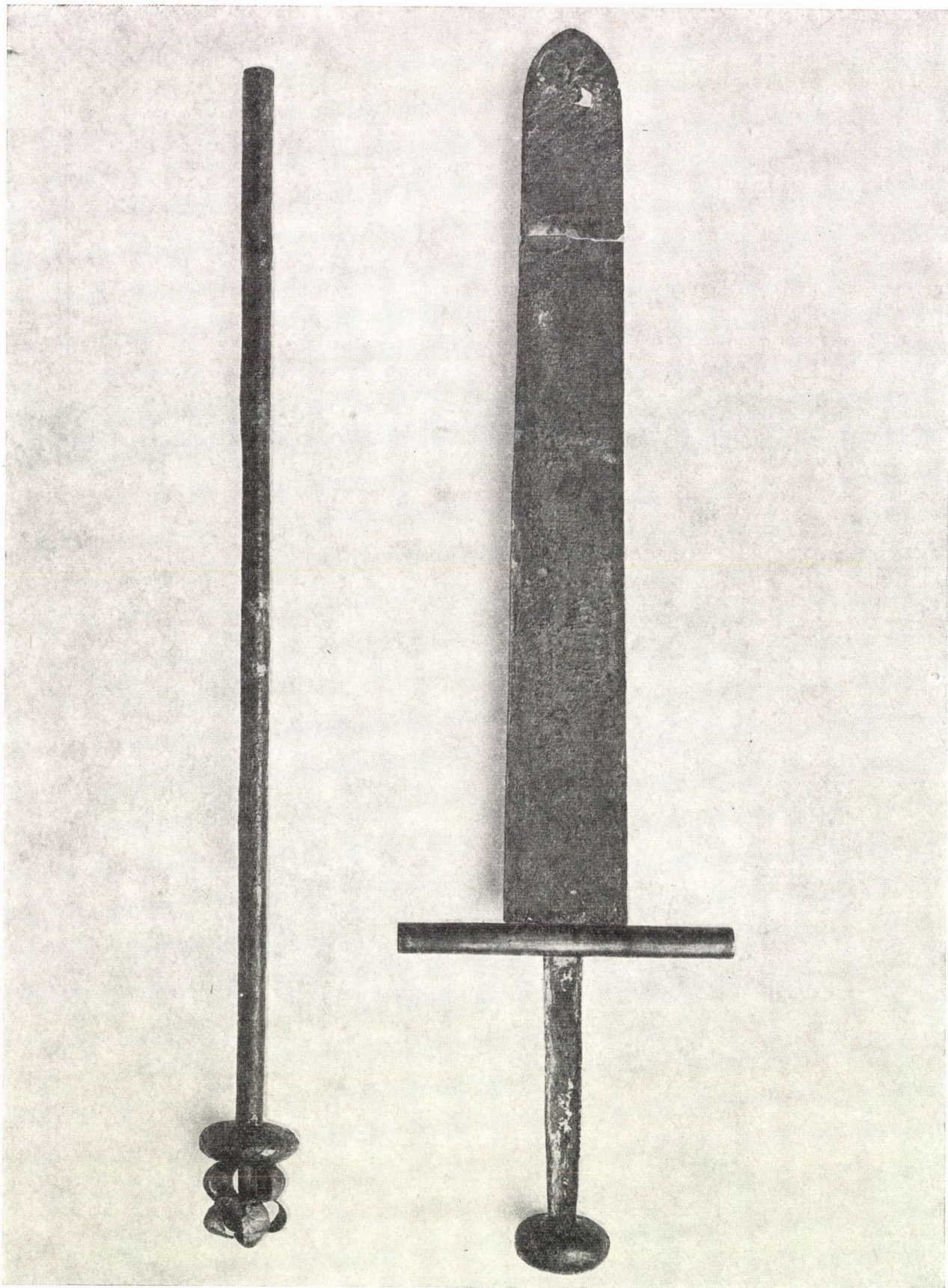
Éppen e tárggyal kapcsolatban várhatók érdekes magyar vonatkozású eredmények Deér József jóvoltából; azonban nem akarnánk itt az ő illetékességének elébe vágni.[79]

Fenti eszmefuttatás konklúziója annyiban nem újság, hogy valóban III. Béla használta bizánci mintára a kettős keresztet. Viszont e tény nem az átvétel esetleges gesztusát jelenti, hanem egy sokrétű és bonyolult folyamat egy állomását, s arra figyelmeztet, hogy erre a folyamatra, tudniillik a kereszt ereklye tiszteletére figyeljünk a magyar címer kettős keresztjének értelmezésénél is. Fentiek után ide kívánczik még egy excursus a magyar címernek a jelvénnel egyébként mindig összefüggésben tárgyalt kettős keresztjéről; csatlakozva a korábbi véleményekhez mi is azt hisszük ugyanis, hogy elsődleges — valamilyen formában — a jelvény, s másodlagos a címer.

Valóban egy idegen hatalmi jelvény, Győrffy kételkedő fogalmazása szerint egy „schizmatikus” jelvény lett a királyi család, a királyi és vármegyei csapatok, az egész királyság jelvénye?[80] Egy idegenből frissen átvett jelvény oltalma alá helyezni az egész országot, teljesen megmagyarázhatatlan gondolat a korszak felfogásának szemszögéből, míg a kereszténység legtiszteltebb ereklyéjét választani erre a célra valóságos szempontnak tűnik. Különösen ha a kereszt ereklye birodalmat oltalmazó, ellenség felett győzedelmeskedő tulajdonságaira gondolunk. Ezzel a Bizáncban nevelkedett egykori császári trónvárományos nyilván tisztában volt; de tudták utódai is. Már csak azért is, mert nem egy jelvény ezoterikus, kevesektől tudott értelmezéséről van szó, hanem a korszak műveltségének meglehetősen közkeletű eleméről.

V. István és III. András nagypecsétyén ugyanis a kettős kereszt alsó szárkeresztvezőjén egy átbújtatott karika tűnik fel, melyhez V. István pecsétjén a „corona et crux sit virtus sigilli” körirat társul. Kumorovitz szerint a körirat corona kifejezése a kereszt lábánál megjelenő koronás bástyára vonatkozik.[81] Győrffy az átbújtatott karika magyarázatára felhossa I. Gézának a magyar korona alsó részén ábrázolt sajátos kettős keresztjét; szerinte ebből az ómegaszertű idomból lett időnk folyamán a karika.[82] Véleményünk szerint sem egyik, sem másik magyarázat nem fogadható el. Mivel e sajátos megoldású keresztrel kapcsolatban több probléma jelentkezik, részben rangjelző szerepére, részben mint sajátos kettős kereszt formára vonatkozóan, lássuk először ezt. Arról, hogy ennek a keresztnek rangjelző szerepe lett volna, azonban le kell mondanunk: nemcsak I. Gézá, hanem ugyanakkor az ajándékozó Dukasz Mihály feleségét is ezzel ábrázolják. (Khakhulli ikon, Tbiliszi, Múzeum.)[83] Nem kell különösebb magyarázat ahhoz, hogy nem lehet azonos „rangjelzője” a bizánci császárnőnek és a magyar királynak. Sőt arról is le kell mondanunk, hogy egyáltalán kettős keresztnek tarttuk ezt a sajátos „szárnyas” formát. Mária császárnő keresztje ugyanis kétféle zománcszínnel készült: zöld egyenlő szárú kereszt ül a vörös szárnyak felett („un sceptre surmonté d'une croix à





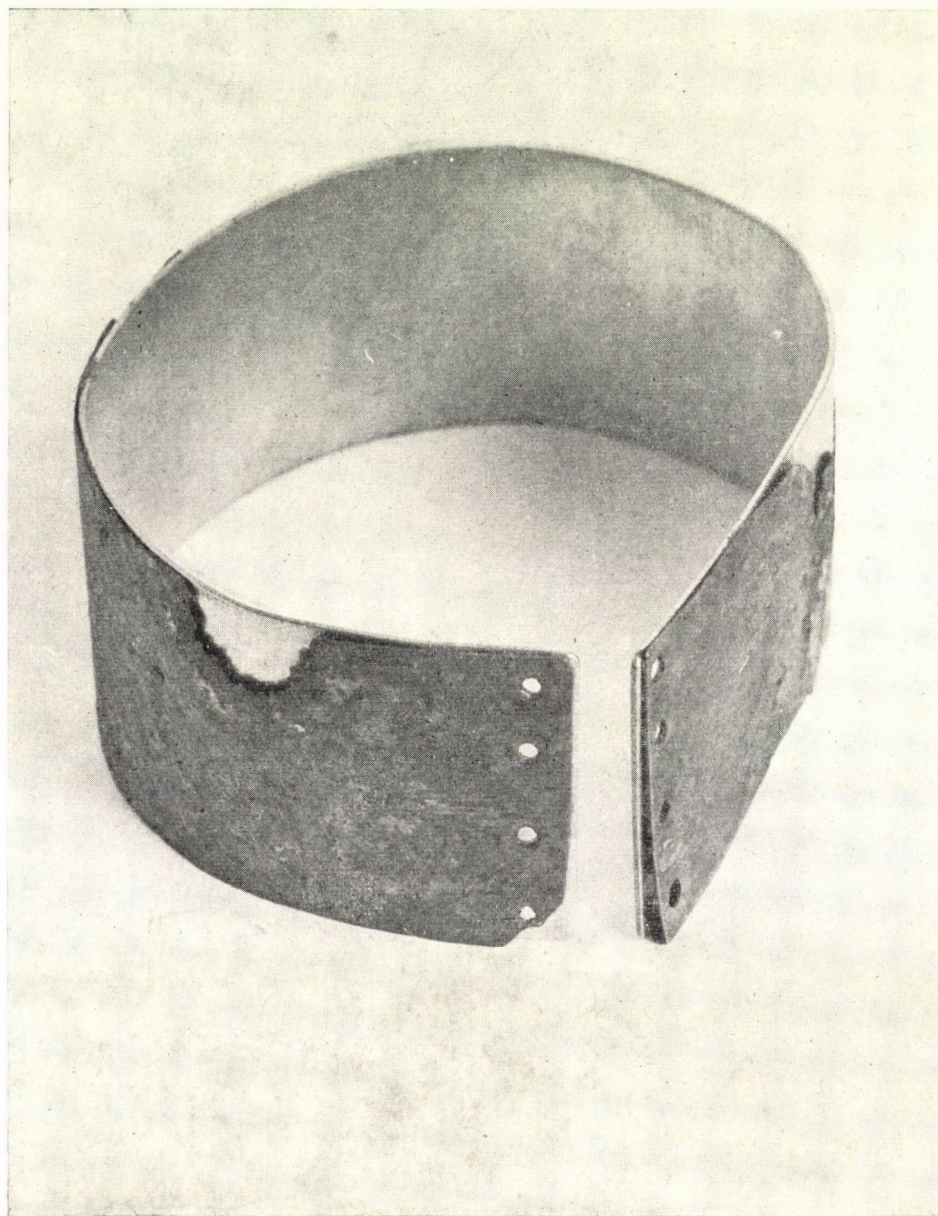
5. III. Béla halotti kardja és jogara



branches égales"). Ugyancsak nem tekinthető ezek után kettős keresztnek a két globus, melyeket hasonló vonatkozásban Deér említett. [84] Az országalmák két XII. század végi, császárokat ábrázoló kerek bizánci reliefen láthatók (Véence, Campiello Angaran — Washington, Dumbarton Oaks Collection). Ám a sajátos „szárnyak” felett — nevezzük így egyelőre ezt a díszítőelemet — látható kereszt szárvégei táblákkal végződnek: formailag tehát elkülöníthető egy egyszerű kereszt és egy alsó díszítő rész. Tehát I. Gézá és Mária császárnőt egyaránt a másutt is gyakran előforduló kereszt fejű jogarral ábrázolták.

A sajátos díszítés eredetét művészettörténeti módszerrel lehet megfejteni. Kiindulásként egy magas rangú bolgár egyházi főölömpecsétje szolgál, aki a IX. század második felében élt. A pecsét két példányban ismeretes; felirata a legrégibb bolgár epigráfiai emlék. A pecsét előoldalán a jellegzetes körmeneti keresztet utánzó, szélesedő szárvégű keresztet találjuk, s a kereszt alsó részén, ugyanúgy mint Géza és Mária császárnő jelvényén, a két szárny-szerű idom, egy hasonló vonalvezetésű, de indákra bontott növényi elem található. [85] Tehát e hamis kettős kereszt

felfelé görbülő alsó szára nem más, mint egy növényi kiséző dísz, melynek sok példája ismeretes a bizánci kereszt-ábrázolások között. Egy ábrázolási séma végeletekig leegyszerűsített utolsó állomásával van dolgunk. Az eredeti motívum keleti eredetű, a bizánci művészetben a VI. századtól követhető, hol stilizált akanthusz levél, hol gazdag palmetta motívum formájában; azonos a jelentése a kereszt mellett néha megjelenő két ciprusnak is. Miniaturákon valóságos tipológiai sorokra is találunk példát, a keresztet közrefogó növényi dísz egyszerűbb és gazdagabb változataival. [86] Jogos a gyanú, hogy e kifejezetten ábrázolási jellegzetesség a jelvények esetében a befoglalt ereklére utal. Mindenesetre érdekes megjegyezni, hogy két későbbi magyar pecséten hasonló elrendezésben a kereszt tövének kétoldalt ugyancsak növényi elemeket találunk. Egyik Kun Erzsébet anyakirálynő pecsétje, ahol a kereszt kifejezetten gemmás keresztet ábrázol (Esztergom, Prímási Levéltár, I.6. — 1279-ből), a másik ugyancsak királynői pecsét, Fennéné, III. Endre feleségé (Esztergom, Prímási Levéltár, I.9. — 1294-ből). Utóbbin a kereszt pajzs nélkül jelenik meg, a növényi díszítés apró virágokból áll. E kitérő után tér-



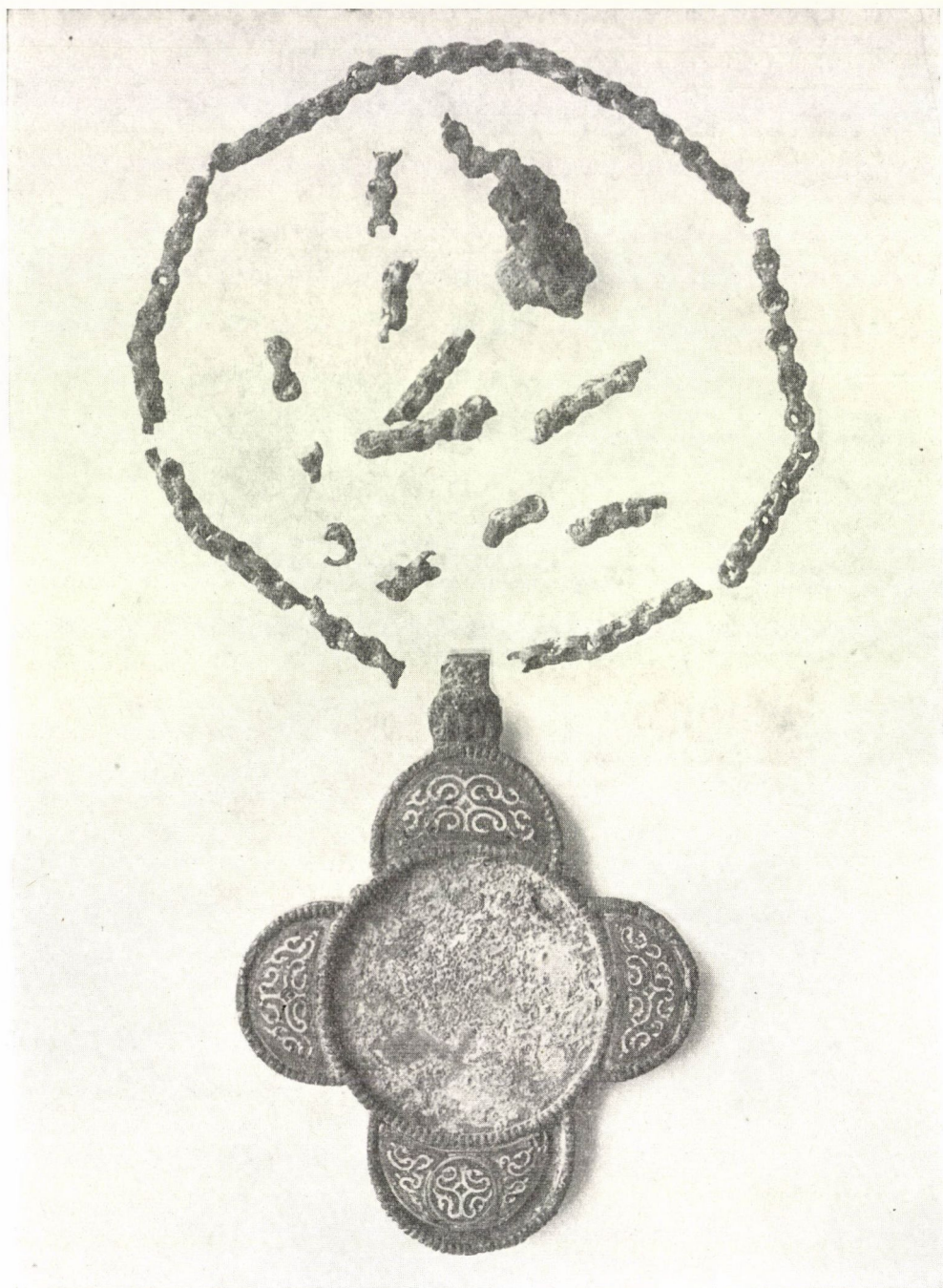
6. III. Béla halotti karperece





7. Aranyozott bronz körmeneti kereszt III. Béla sírjából





8. Bizánci zománc mellédísz III. Béla sírjából

jünk vissza V. István pecsétjére. A karika és a körirat megoldására is a kereszteteklyével kapcsolatban adódik lehetőség. A kereszt, alsó szárkeresztveződésén átbújtatott karikával s több esetben a passio egyéb eszközeivel, az ún. hetoinasia ábrázolásokon szokott megjelenni, legalábbis a képtípus egy válfaján. Az eszközöket egy trónusra csoportosítják. Bogyai hívta fel a figyelmet a hetoinasia ábrázolás összefüggésére a zsinatokkal és zsinatábrázolásokkal, vagyis arra a tényre, hogy a zsinatok alkalmával a császár átengedi trónját Krisztusnak, kit vagy az evangélium vagy szenvedésének eszközei — ezek ereklýei — képviselnek.[87] Ebben a körben találkozunk a kettőskereszt mint keresztfa és az alsó száron átbújtatott karika mint a töviskorona ábrázolásával.[88] Egy későbbi ikonon angyalok hozzák a szenvedés eszközeit a gyermek Jézusnak: az átbújtatott karikán itt a tövis

is látszanak.[89] Ezek alapján a pecséten levő karika ábrázolása és a felirat corona-jának jelentése egyértelmű: csakis a corona spinae-re vonatkozhatik. Ugyanakkor megerősíti azt, hogy a magyar címer kettőskeresztje sem pusztán egy hatalmi jelvényre, hanem a Vera Crux-ra utal.

Döntő bizonyítékot III. Endre kettős pecsétjének egyik változata szolgáltat (Esztergom, Prímási Levéltár, J.10). Az 1294. július 10-én keltezett oklevél pecsétjének hátoldalán a kettőskereszten átbújtatott karika *tövises*, kétségtelenül a corona spinae ábrázolása!

A töviskorona ereklýe története hasonló vonásokat mutat, mint a kereszté. A latin császárok birtokában volt, de kénytelenek voltak átengedni Velencének. A velencei-ektől szerezte meg Szent Lajos francia király, s emelte az ereklýe számára a Sainte Chapelle-t. Itt ült istentisztele-



tek alkalmával a koronaereklje alatt, mintegy a Megváltó koronájával koronázottan. Ettől kezdve a „legkeresztényibbek” a francia királyok. Az sincs kizárva, hogy egy folyamat két, egymást követő állomásáról van szó: a töviskorona jelvényt V. István csatolta a már használatos kettőskereszthez.[90]

Marad még egyetlen tárgy vizsgálata, az enkolpioné. Ezt korábban a gyűrűkkel együtt a személyes tárgyak közé sorolták mint III. Béla bizánci tartózkodásának emlékét.[91] Szerintünk ez az álláspont nem tartható. A darab egyébként a síregyüttes legszebbike, nemes bizánci ékszer. Hosszú ezüst láncon függött a király nyakában a négykaréjos ezüst melldisz, melyet jelenleg négy félhold alakú rekeszszománcos arany lapocskák díszít. Kék alapon fehér indákkal (Stabrankenmuster) és vörös boglyokkal, rafinált finom rajzokkal a lapocskák három változatot és kétféle méretet képviselnek. Hasonló mustrajú, ornamentális rekeszszománcok főleg a bizantinizáló szicíliai műhelyek termékeire jellemzőek a XII. században és a XIII. század elején.[92] Bizonyosan Bizáncban készült hasonló emlék jóval kevesebb van. Ilyen lehet a Pala d’Oron elhelyezett, közepén Szent Györgyöt ábrázoló négykaréjos medaillon, egy múlt századi orosz magángyűjteményben őrzött fülönfüggő és az ugyancsak magyar királyi tulajdonból Csehországba származott XIII. századi arany kettőskeresztre (Záviš-kereszt) applikált két lunula.[93] Mind a lunulákat, mind a melldisz zománcait korábban, a XI. századra lehet datálni, ellentétben a későbbi szicíliai csoporttal.

A XI. századi keltezés magában még nem zárna ki annak a lehetőségét, hogy a tárgy valóban Béláé volt, esetleg ő hozta magával Bizáncból. Azonban a sírba helyezési időpontjában annyira rongált volt, hogy kizártnak látszik, hogy a király ebben az állapotban viselte volna. Az eredetileg aranyozott ékszert ép formájában nem négy, hanem tíz zománclap díszítette: mindkét oldalán négy-négy lunula és közepén két kerek, talán figurális medaillon. Később a hátoldal egyik lunuláját elül helyezték el, a kellőnél nagyobb rekeszben. De nemcsak a zománclapok nagyobb fele veszett el, hanem a nagyszámú, csapocskákkal felerősített gyöngy is.

Ha életében nem is, halálában viselhette az ékszeroncsot a király. Így viszont felmerül a kérdés, hogy itt milyen szerepet töltött be: jelvényt helyettesített, mint a többi tárgy, vagy más rendeltetése volt? Az enkolpion — végeredményben stilizált kereszt — valószínűleg eredetileg ereklyetartó volt. Hasonló, bizánci vagy bizánci hatást mutató stilizált mellkereszteket ismerünk, főleg Örményországból.[94] A nyakban viselt, esetleg viselőjükkal eltemetett ereklyetartóknak se szeri, se száma. Pars pro toto — említjük csak a legnevezetesebb példát, Nagy Károlyét tudniillik, kit három melldísszel a mellén helyeztek a sírba; ezek közül ereklyetartó arany mellkeresztjét Nagy Ottó kiemelte ezerben, mikor felnyitatta aachen-i sírját.[95] Nagy Károly saját tárgyaival, „talizmánjaival” szállt sírba; Béla esetében viszont úgy tűnik, ismét csak helyettesített valamit az enkolpion, s akkor ennek jelvény szerepére kell gondolnunk. Egyébként a mellkereszt mint temetésre készült sírmelléklet V. Henrik és III. Lothar sírjában fordul elő egyszerű ólomfeszület formájában, de találtak későbbi sírokban, nevezetesen IV. Rudolf bécsi és V. László prágai sírjában is.[96]

Kevésbé világos az ereklyetartó melldíszek jelvény szerepe, bár Schramm hoz olyan példákat, melyek így értékelhetők.[97] Magyar viszonylatban ez a lehetőség eddig nem merült fel, holott éppen ebben a vonatkozásban van egy érdekes közlés az Ipatjev-krónikákban II. Géza 1152-es orosz hadjáratával kapcsolatban.[98] A krónika bőségesen elbeszéli a Halicsi Vladimirral való békekötés körülményeit. Többek között említ egy keresztet, melyre Vladimirnak meg kellett esküdnie. Ez sok huzavona után meg is történt, de a fejedelem nem tartotta meg esküjét, s röviddel utána váratlanul meghalt.

A krónikairó az esküszegésnek, azaz a kereszt hatalmának tulajdonítja a fejedelem váratlan halálát. A leírás szerint a kereszt egykor Szent Istváné volt, kicsiny, de igen nagy erejű (ez a formula gyakori a kereszt ereklyékkel kapcsolatban, s végső fokon arra a tanításra megy vissza, hogy a particulák külön-külön is rendelkeznek az egész keresztfa tulajdonságaival és erejével).[99] Hangsúlyozott kicsinysége miatt mellkeresztre kell gondolnunk; abból a tényből pedig, hogy a király hadjáratra magával vitte, kikövetkeztethető, hogy mint győzelemhozó hadi ereklyét tisztelte. Hogy Szent Istvánnak volt vagy lehetett-e ereklyetartó mellkeresztje, arra nem kívánunk most kitérni. Elégedjünk meg azzal, hogy III. Béla apja azzal a tudattal viszt magával egy keresztet hadjáratába, hogy az valaha szent elődjéé volt. Ezek után, meggondolva Bélának egyéb mozzanatokkal is bizonyítható tiszteletét István és a kereszttereklye irányában, joggal merülhet fel a gondolat, hogy ezt a család tulajdonában levő ereklyetartó mellkeresztet helyettesítette sírjában a töredékes, szép bizánci ékszer.

III. Béla a „monarchikus reprezentáció” legnagyobb művelője a magyar uralkodók között; bizánci iskolázottsága révén járatos a jelvények, ereklyék, dinasztikus-kulturális vonatkozások bonyolult szövevényében, tisztában van ezek politikai jelentőségével, s felhasználásukban egységes, saját hatalmát reprezentáló koncepciót tud érvényesíteni.

Kedvelt egyházának, az ország egyházi centrumának, az esztergomi bazilikának a timpanonjában a főhelyen a bizánci eredetű Városvédő Istenanyának magyar fogalmazású, „országvédő” alakja jelenik meg. Országát, hadait s egész királyságát az egyetemes kereszténység legtiszteltebb ereklyéjének, a szent keresztnek védelme alá helyezte, aláhúzva a már meglevő és István nevéhez kapcsolódó kereszttereklye kultuszt annak Bizáncban kifejlődött politikai-hadi jellegű vonásaival, továbbá a császári reprezentációban kialakult szokásokkal. Ezt mutatja a kettőskereszt megjelenése az ország címerében. Saját hatalmát mintegy legitimálja a dinasztia szentjeinek tiszteltével, kiváltképp Szent Istvánéval és az uralkodása alatt kanonizált Szent Lászlóéval. Ugyanakkor Rilai Szent Iván ereklyéinek megszerzésével egy orthodox szent kultuszát is meg akarja gyökereztetni királyságában; biztos jele ez hangsúlyozott balkáni orientációjának.

Temetése — bizonyára saját meghagyására — „regio more” történt. A temetésre készült jelvények anyaga az ezüstön kívül lehet réz, ólom, bőr, de nagyon gyakran, főleg később, aranyozott fa csupán. Akármilyen szerényeknek tűnnek a valódi jelvényekhez viszonyítva III. Béla ezüst halotti díszei, a saját műfajukon belül mégis reprezentatív megoldást jelentenek, nem utolsósorban nagy számuk miatt.

Az együttes hű képét adja III. Béla királyi ornátusának. A kép valószínűleg csak az ő korára érvényes. Utódai alatt számolni lehet változásokkal, hiszen két trónra került fia közül egyik sem bizonyult apja igazi követőjének; többek között odahagyták a frissen felépült esztergomi palotát is, de címerhasználatukban is újra előtérbe került a korábbi vágások; a kettőskereszttel csak IV. Béla idejében találkozunk ismét.

III. Béla halotti jelvényeinek nagy jelentősége a jelvénytörténet szempontjából, hogy egy adott pillanatban rögzíti a magyar helyzet hiteles képét.

Deér kutatásai alapján úgy látszik el kell vetnünk azt a korábbi hipotézist, hogy III. Béla ilyen irányú, jelvényalkotó tevékenységének nyomát lássuk a mai korona zárt formájának kialakításában. Ugyanő bizonyítja viszont ezt a királynői koronáról. Szerinte a „corona graeca” bizánci típusú női diadém, mely Dukasz Mihály ajándékának felhasználásával itt készült, éppen Béla első felesége, Antiochiai Anna számára.[100]

Kovács Éva



- 1 Czobor B.: III. Béla és hitvese halotti ékszerei, Forster Gy.: III. Béla magyar király emlékezete, Budapest, 1900. 207–230.
- 2 Forster Gy.: A királyi tetemek viszontagságai, ibid. 191–199.
- 3 A koporsók felnyitása és az emlékek kiemelése 1967. január 30–31-én történt, a Magyar Nemzeti Múzeum Restaurátor Osztályán (jegyzőkönyv száma: 61/1967).
- 4 Forster Gy.: i. m. 197–198.
- 5 Chronici Hungarici Compositio saeculi XIV. (SS. rer. Hung. ed. Szentpétery I. 1937.) 463.
- 6 Bónis Gy.: Székesfehérvár, az Árpád-ház székhelye, Székesfehérvár évszázadai. I., Székesfehérvár, 1967. 57. — J. Deér: Die Heilige Krone Ungarns, Wien, 1966. 192. — J. Deér: Aachen und die Herrschersitze der Arpaden, MIÖG., LXXIX—1971. 1–56.
- 7 Chron. Hung. Comp. saec. XIV. (SS. rer. Hung. I.) 433.
- 8 SS. rer. Hung. II. 401–440. I. — Závodszy L.: A Szent István, Szent László és Kálmán korabeli törvények és zsinati határozatok forrásai, Budapest, 1904. 182.
- 9 „Sed cum esset in articulo mortis, monachalem habitum relicto regno suscepit anno regni sui X-o VIII-o et sepultus est Varadini.” — Chron. Hung. Comp. saec. XIV. (SS. rer. Hung. I.) 445.
- 10 Chron. Hung. Comp. saec. XIV. (SS. rer. Hung. I.) 452.
- 11 Chron. Hung. Comp. saec. XIV. (SS. rer. Hung. I.) 462.
- 12 J. Deér: i. m. 192.
- 13 II. Béla, II. Géza, II. László, IV. István és III. László temetkezéshelyeiről: Chron. Hung. Comp. saec. XIV. (SS. rer. Hung. I.) 452, 460, 461, 462, 464. — IV. István temetéséről I. még: Pauler Gy.: A magyar nemzet története az Árpád-házi királyok alatt, II. kiad. I. Budapest, 1890. 306–307. — III. Lászlóról: Continuatio Admuntensis a 1205 (MG SS. IX.) 591; „... Ladezlaus infans moritur corpusque illius a Jurino episcopo Albam translatus et in sepulchro regum regio more tumulatus est.”
- 14 Chron. Hung. Comp. saec. XIV. (SS. rer. Hung. I.) 343, 332, 357, 360, 403, 411, 420. Aba Sámuel másodlagos temetésével kapcsolatban szinte szentek elevációjánál tapasztalható körülményeket említ a krónikás: „Post aliquos autem annos, cum esset effossus de sepulchro, sudarium et ipsius vestimenta invenerunt incorrupta et loca vulnerum resanata.” — ibid. 332. — A sári monostort már régebben próbálják azonosítani Feldebrővel, ahonnan valóban elő is került egy pásztorbot. — M. Bárányné Oberschall: Il pastorale romanico in osso della chiesa di Feldebró, Corvina, 1952. 38–59. és Kampis A.: A feldebrői pásztorbotról, Archeológiai Értesítő, 88–1961. 109–114. A pásztorbot a Nemzeti Múzeumba került, de titokzatos körülmények között eltűntek egyéb leletek, többek között egy buzogány (?), mely az 1938–1939. években folytatott ásások alkalmával került elő. Szabó János szóbeli közlése 1962. IX. 6. — Ugyancsak feldebrői szórványlelet (?) az a kicsiny szégyelgett és különálló korpusszal ellátott arany mellkereszt, mely 1964-ben került a Nemzeti Múzeumba (utóbbi véleményem szerint későbbi Aba koránál, tehát nem jöhet számba mint esetleges sírmelléklet). — I. András állítólagos tihanyi sírkövéreől legújabbban: Gedai I.: I. Endre király sírköve, Archeológiai Értesítő, 92–1965. 49–51. — Egy múlt századi közlés szerint ugyan a lelőhely nem az atleptom, hanem a hegytetőn (?) levő romok lennének. Vö. Vörös K.: Füred és vendégei 1838 egy nyári hetében, A veszprémi megyei múzeumok közleményei, 3–1965. 120.
- 15 Jankovich M.: Buda környék plébániáinak középkori kialakulása és a királyi kápolnák intézménye, Budapest Régiségei, XIX—1959. 57–94.
- 16 Chron. Hung. Comp. saec. XIV. (SS. rer. Hung. I.) 463, 466, 469, 471, 478. — II. András temetéséről I. még Pauler Gy.: i. m. II. Budapest, 1899. 129. IV. László temetéséről ibid. 414. és Chronion Posoniense (SS. rer. Hung. II.) 45. — IV. Béla testét Filöp esztergomi érsek elhozatta a minoritáktól, hogy a bazilikába temettesse el, de a minoriták a pápa ítéletével visszakapták és a Szűz Mária oltár mellett temették el. Feljegyezték sírversüket is: [Chron. Hung. Comp. saec. XIV. (SS. rer. Hung. I.) 470.] „Aspice rem caram, tres cingunt Virginis aram, rex, dux, regina, quibus assint gaudia trina.” — „Dum licuit, tua dum viguit, rex Bela, potestas, fraus latuit, pax firma fuit, regnavit honestas.”
- 17 T. Bogyai: L'iconographie de la „Porta Speciosa” d'Esztergom et ses sources d'inspiration, Revue des études byzantines, VIII—1950. 85–129.
- 18 „... matrem regni esse et metropolim.” — F. Knausz: Mon. Eccl. Strig. I. 185.
- 19 Almos temetéséről (1137. szept.) Pauler Gy.: i. m. I. 248.
- 20 T. Bogyai: i. m. 109–115.
- 21 Szent László Manuel nagypapja volt.
- 22 A legenda szerint először II. István vitette Esztergomba az ereklyéket, de II. Béla 1137-ben visszaküldte Rilába. III. Béla 1183-ban Serdiki (Szófia) elfoglalása alkalmával hozza el újra. A legenda elbeszélése szerint Esztergomban fenyegető csodák történtek, s emiatt kellett visszaküldeni az ereklyéket. Dujcsév szerint a motívum politikai, s III. Béla vejének, II. Iszakiosz Angelosz császárnak kérésére történt, hogy tudniillik ezzel is megnyugtassák a bolgárokat. — Bödey J.: Rilai Szent István legendájának magyar vonatkozásai, Egyetemes Philológiai Közöny, 64—1940. 217–220. — I. Dujcsév, Rilszkijat Szvetec, Szofia, 1947. 229–231. — Moravcsik Gy.: Bizánc és a magyarság, Budapest, 1953. 90.
- 23 Kat. Karl der Grosse, Aachen, 1965. 673. sz. 137. kép. — J. Torsy: Achthundert Jahre Dreikönigenverehrung in Köln, Kölner Domblatt, 1964. 26–35. — J. Hoster: Der Dom zu Köln, Köln, 1964. 12–14.
- 24 M.-M. S. Gauthier: Les émaux champlevés „limousins” et „l'oeuvre de Limoges”, Cahiers de la céramique et des arts de feu, 1957. 8. 156.
- 25 Moravcsik Gy.: i. m. 72–73. — Pirooska-Eirené állítólagos verde antico szarkofágjáról legújabbban: F. Vattai E.: Szent László leánya Pirooska-Eirene császárné, Művészet, VIII—1967. 4. sz. 3–6. képe 3.
- 26 A leletek leltári számai a következők: sarkantyúk: 64.1848. 2k. férfi korona: 64.1848. 2b. karperec: 64.1848. 2c. kard: 64.1848. 21. jogar: 64.1848. 2h. kereszt: 64.1848. 2f. enkolpion: 64.1848. 2d és c. (lánc) gyűrű: 64.1848. 2g. — női korona: 61.1848. 1. női gyűrű: 64.1848. 2. textiliák: 61.2026.
- 27 II. Konrád, Gizella császárnő és III. Lóthár sírjában feliratos ólomtáblát, Konstanz sírjában feliratos kerek ezüstlapot találtak. — P. E. Schramm—F. Mutherich: Denkmale der deutschen Könige und Kaiser, München, 1962. 149, 150, 170 és 205. sz.
- 28 J. Deér: Der Kaiserornat Friedrichs II., Bern, 1952. 16–17.
- 29 Geoffroy Plantagenet sírlapjáról és a funerals-dinasztikus reprezentációról: M.-M. S. Gauthier: Le goût Plantagenet, Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes, Berlin, 1967. 145–147.
- 30 A gyűrű foglalta azonos a magyar korona alsó részének („corona graeca”) köfoglaltaival. Vö. J. Deér: i. m. (Die Heilige Krone), Bécs, 1966. 46.
- 31 P. E. Schramm: Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, I—III. Stuttgart, 1954–1956. 911. — P. E. Schramm—F. Mutherich: i. m. 215. sz.
- 32 P. E. Schramm—F. Mutherich: i. m. 205. sz.
- 33 IV. Henrik gyűrűjének felirata: ADALBERO EPS. — P. E. Schramm—F. Mutherich: i. m. 166. sz. — Nagy Kázmér sírleteiről I. P. E. Schramm: i. m. 949. 136. kép.
- 34 „... quesitus est anulus, qui beati viri dextere fuerat impositus.” — „... manum cum anulo mirifici operis...” (SS. rer. Hung. II.) 237, 438.
- 35 F. Vattai E.: A margitszigeti korona és gyűrű, Folia Archeologica, 1966/67. 124. 56. kép.
- 36 J. Deér: i. m. (Der Kaiserornat ...) 56. — P. E. Schramm: i. m. 911–912.
- 37 P. E. Schramm—F. Mutherich: i. m. 215. sz.
- 38 Kat. Der Basler Münsterstschatz, Basel, 1956. 10. sz. képe IV. tábla. — Kat. L'Art à Cracovie entre 1350–1550, Krakko, 1964. 37, 192. 192. sz.
- 39 Vattai E.: A margitszigeti korona, Budapest Régiségei, XVIII—1958. — Feuerné Tóth R.: V. István király sírja a margitszigeti domonkos apácakolostor templomában, ibid. XXI—1964. 115–131. — F. Vattai E.: i. m. (I. 35. jegyzet).
- 40 Vattai E.: i. m. (A margitszigeti korona) 197–199.
- 41 P. E. Schramm: i. m. 757. — A. Podlaha—E. Sittler: Der Dom in Prag, Prága, 1903. 166. — P. E. Schramm: i. m. 949. 136. kép. (IV. Károly) ibid. 773. — Kat. L'Art à Cracovie ... 37. 212. 222. sz.
- 42 László Gy.: Adatok a koronázási jogar régészeti megvilágításához, Emlékkönyv Szent István születésének kilencszázadik évfordulóján, III. Budapest, 1938. III. 517–559.
- 43 P. E. Schramm—F. Mutherich: i. m. 170, 215. sz. — F. Kenner: Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, XV—1893. 99.
- 44 Czobor B.: i. m. 209–210.
- 45 P. E. Schramm—F. Mutherich: i. m. 169, 190. sz.
- 46 I. Dienes: Einige gemeinsame Züge der frühfeudalen Kulturen Osteuropas, Acta Arch. Hung. XVII—1965. 27–28.
- 47 É. Kovács: Les fragments d'une armilla byzantine à Veszprém, Acta Historica Artium, XII—1966. 347–352.
- 48 Johannes Diugossi Historiae Polonicae Libri XII, Lipsiae, 1711. Tom. I. 742.
- 49 P. E. Schramm—F. Mutherich: i. m. 174. sz. — IV. Ottó temetéséről jegyezték fel (Origines Guelficae, III. Hannover, 1752. 843., idézve ibid. 188. 193. sz.), hogy „... armillae in brachiis...” temették el. Egyébként — a leírás után ítvél — ez a temetés is teljes ornátussal történhetett. — Az armilláról szóló további irodalmat I. É. Kovács: i. m.
- 50 A „regio more” kifejezés, mely többek között jelenti nyilván a fejedelmi jelvényekkel való temetést is, III. Béla unokájának, III. Lászlónak temetésével kapcsolatban fordul elő. 13. jegyzet.
- 51 Deér J. Újabb kutatásai szerint a korona zárt formájának kialakítása V. István korában történt, i. m. (Die Heilige Krone) 53–270. — A palástrol: É. Kovács: Casula Sancti Stephani



Regis, Acta Historiae Artium, V—1958. 181—221. — Kovács É. A székesfehérvári királyi bazilika XI. századi kincsei, Székesfehérvár évszázadai, I. Székesfehérvár, 1967. 159.

52 Hóman B.: A magyar címer történetéhez, Turul, 36—1918/21. 9—11.

53 Schramm összefoglaló munkájában 36 országalma szerepel (ebben a számban nincs benne a magyar), közülük 13 sírmelléklet. — P. E. Schramm: Sphaira, Globus, Reichsapfel, Stuttgart, 1958. — III. Henrik, IV. Henrik, III. Lóthár sírmellékleteit I. P. E. Schramm—F. Mutherich: i. m. 158, 166, 170. sz. — VII. Henrikről: P. E. Schramm: i. m. (Sphaira...) 96. — IV. Rudolf osztrák hercegről és V. Lászlóról: F. Kenner: i. m. 99, 126.

54 A bullát I. J. Deér: i. m. (Die Heilige Krone) CXXXVIII. tábla, 390. kép, a viaszpecsétet Forster Gy.: i. m. 149. 85. kép.

55 J. Deér: Der Globus des spätrömischen und byzantinischen Kaisers, Symbol oder Insigne? Byzantinische Zeitschrift, 54—1961. 294—295. XII. tábla, 1. kép.

56 Czobor B.: i. m. 210.

57 Kovács É.: i. m. (A székesfehérvári...) 159.

58 Czobor B.: i. m. 211.

59 Ha csak nem körmeneti keresztnek fogható fel az a nagyobb fakereszt, amit V. László prágai sírjában találtak. F. Kenner: i. m. 126. — Azonkívül 1965-ben Balatonfüreden, Árpád-kori templom romjai között, a templom közepén levő sírban találtak egy aranyozott bronz, javított körmeneti keresztet. Walter Ilona szíves közlése.

60 Czobor B.: i. m. 211. I. jegyzet.

61 Hóman B.: i. m.

62 Kumorovitz L. B.: A magyar címer kettőskeresztje, Turul 55—1941. 7—62. — ugyancsak tőle: A magyar címer kettőskeresztje és hármashalma, Kny. a gödöllői premontrei gimn. évkönyvéből, Gödöllő, 1942. 3—43. és A magyar zászló és nemzeti színeinek múltja, I. rész. Hadtörténelmi Közlemények, UF. I—1954. 18—60.

63 Th. Dombart, Das Kreuz mit zwei und drei Querbalken, Bayerische Hefte für Volkskunde, II. — 1915. 163.

64 Györfly Gy.: Tanulmányok a magyar állam eredetéről, Budapest 1959. 42.

65 J. Deér: i. m. (Der Globus...) 294—295.

66 J. Deér: Die Siegel Kaiser Friedrichs I. Barbarossa und Heinrichs IV. in der Kunst und Politik ihrer Zeit, Kny. Festschrift Hans R. Hahnloser, 1959. 18—19.

67 A. Grabar: L'empereur dans l'art byzantin, Paris, 1936. 33. — A. Frolow: Le culte de la relique de la vraie croix à la fin du VI<sup>e</sup> et du début du VII<sup>e</sup> siècles, Byzantinoslavica, 22—1961. 320—339.

68 Th. Dombart: i. m. 157—171. — J. Braun: Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung, Freiburg im Breisgau, 1940. 473—475. A. Frolow: Les reliquaires de la Vraie Croix, Étude Archéologique, Paris, 1959. (gépíratos dissz.) — A. Frolow: La relique de la Vraie Croix, Paris, 1961.

69 A keresztet IV. Béla lánya, Anna hercegnő vitte magával egyéb kincsekkel Cschországba. Vö. J. Deér: i. m. (Die Heilige Krone) „Die Plünderung des Kronschatzes der Arpaden im Jahre 1270.” fejezetével. — Ch. Chytil—A. Friedl: Les émaux de la croix dite de Závís du couvent de Vyšší Brod en Bohême, G. Millet, Orient et Byzance, V. Párizs, 1932. 394—412. — B. Zástěrová: Deux monuments de l'art byzantin à l'Exposition des documents d'archives à Prague, Byzantinoslavica, XX—1959. 108—109.

70 H. Fillitz: Katalog der weltlichen und geistlichen Schatzkammer, Kunsthistorisches Museum, Bécs, 1954. 156. sz.

71 Lillienfeldi Ortiltól származó közlés Aba Sámuelrel kapcsolatban (Notulae Anecdota priores A 1042, idézi Gombor F. A.: Szent István a középkori külföldi történetírásban, Emlékkönyv Szent István születésének kilencszázadik évfordulóján, III. Budapest, 1938. 318—319.: „Addiderat ille precibus etiam dona: e quibus Adalbertus (marchio Austriae) magnum salvificae crucis particulam accepit, quae olim sancto Stephano regi donata fuit.” — Innen származtatják a melki keresztet, lévén a Babenbergerek családi monostora Melk. Galambos K.: Szent Kálmán vértanú, Magyar Sion, I—1863. 181. — A lengyelországi Lysa Gora-i Szent Kereszt kolostor alapítási mondáiiban is szerepel egy ereklyetartó mellkereszt, amit szent Imre apjától kapott és odaajándékozott. — Divéky A.: Magyar—lengyel egyházi kapcsolatok Szent István korában, Emlékkönyv Szent István halálának kilencszázadik évfordulóján, I. Budapest, 1938. 474—477. — Dömötör T.: Árpád-házi Imre herceg és a csodaszarvas monda, Filologiai Közöny, IV—1958. 317—323. — Kardos T.: Megjegyzés Árpád-házi Imre herceg és a csodaszarvas monda kérdéséhez, ibid. 323—324. — II. Géza 1152-ben egy Istvántól származó kis ereklyetartó keresztet vitt magával orosz hadjáratára. I. 98. jegyzet. — A prágai Szent Vitus dóm ereklyekínai diariumában szerepel aug. 20-nál: „Et Pectorale eiusdem sive Reliquarium, quod ille (sc. Sanctus Stephanus) de collo pendulum gestare solebat in quo recondita sunt: particula de Ligno Domini... Carolus IV. illud obtinuit a Ludovico Rege Hung. an. 1353...” Th. J. Pessina de Czechorod: Phosphorus Septicornis..., Prague, 1673. 516.

72 P. E. Schramm: i. m. (Herrschaftszeichen...) 311—312. Herrschaftszeichen mit eingefügten Reliquien c. fejezet. — A. Fro-

low: i. m. (Les reliquaires...) 54—55. P. E. Schramm: Der König von Frankreich, I. 2. kiad. Darmstadt, 1960. 134, 209.

73 J. Deér: i. m. (Die Siegel...) 25, 26. kép.

74 Mikor 1963-ban alkalmam volt megtekinteni Poitiers-ban a híres Szent Radegonda-féle keresztet, tartót, tapasztaltam, hogy csak egyházi személy s csak (stólával) fedett kézzel érinthette meg. Feltehetően e szokás olyan régi hagyományt őriz, amire bátrán hivatkozhatunk Beatrix gesztusával kapcsolatban is.

75 593-ban Mauritius császár expedíciója alkalmával a sereg előtt aranylándzsára tűzve vitték a keresztet. Később a lándzsá helyett ereklyetartót alkalmaztak. A keresztet a hadba való vitetését a császár előtt Biborbanszületett Konstantin kodifikálja (De ceremoniis, Append. ad. lit. Bonn, 485.). — A. Frolow: i. m. (Byzantinoslavica-ban) 336. — Honorius Augustodunensis (XI—XII. század fordulóján) írja: „Crux ante Augustum portatur, ut in omnibus regem Christum sequatur.” — P. E. Schramm—F. Mutherich: i. m. 102.

76 Az egykori cappenbergi ereklyetartót II. Frigyes herceg harcokban viselte, „... propter victorias, quas consecutus est per eam”. — H. Grundmann, Der Cappenberger Barbarossakopf und die Anfänge des Stiftes Cappenberg, Köln—Graz, 1959. 13—14.

77 Hóman B.: i. m. 8—9. — J. Deér: Byzanz und die Herrschaftszeichen des Abendlandes, Byzantinische Zeitschrift, 50—1957. 416.

78 Famagon, arany és ezüst borítással, filigránnal, drágakövekkel díszítve. Mg. 33,7 cm. A kettőskereszt arányai igen szokatlanok: a (valószínűleg) eredeti állaghoz tartozó kristálygömbben végződő alsó szár kb. kétszer olyan hosszú, mint a szokásos arányú. — „Das doppelarmige Kreuz entspricht einem byzantinischen Kaiserlichen Insigne...” — „Das Salzburger Kreuz dürfte aber das einzige abendländische Werk dieser Art sein, das tatsächlich erhalten blieb.” A XI. század második felére keltezte. Kat. Romanische Kunst in Österreich, Krems and der Donau, 1964. 116. sz.

79 Az újabb irodalomban a XII. századra keltezte. A hegyi-kristály gömb biztosan az eredeti állaghoz tartozott; filigránja a magyar jogar nyelvhez hasonló. — Kat. Salzburger Alte Schatzkammer, Salzburg, 1967. 2. sz. I. tábla. — J. Widrich a salzburgi kiállítást ismertette Deérre hivatkozva (Salzburgs Alte Schatzkammer, Alte und Moderne Kunst, 93. 12—1967. 11—12. 7. jegyzet), mikor azt mondja a darabról: „... sei das Schwurkreuz der ungarischen Könige gewesen”. Johannes Peckenslager (Beckensloer) előbb esztergomi, majd salzburgi érsek hozta volna magával Esztergomból egybekkel együtt.

80 Györfly Gy.: i. m. 43.

81 Kumorovitz L. B.: i. m. (Turul) 57.

82 Györfly Gy.: i. m. 44.

83 Ch. Amiranachvili: Les émaux de Géorgie, Párizs, 1962. 99—100. — A szerző értelmezése a keresztet jogarról mint helyi sajátosságról tökéletesen irreális. Fontos adalékot hoz viszont: M. Ross: A byzantine imperial scepter for easter and a pectoral cross, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft, IX—1960. 91—95.

84 J. Deér: i. m. (Der Globus) 295. o. I, 3. kép.

85 Th. Gerasimov, Sceau en plomb de Georges le Moine et le Syncelle bulgare, Bulletin de l'Institut Arch., Szófia, XX—1955. 587—88.

86 D. T. Rice: The Leaved Cross, Byzantinoslavica, XI—1950. 72—81.

87 Th. Bogyai: Zur Geschichte der Hetoimasia, Kny. Akten des XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress, 1958 München, 1960. 58—60. — „Peut-être foudrait-il voir une relique insigne dans la croix double qui orne les armoiries des rois de Hongrie.” — írja X. Barbier de Montault: La croix à double croissillon, Bulletin Archéologique et Historique de la Société Archéologique de Tarn-et-Garonne, X—1882. 121.

88 Későbbi ábrázolások: M. A. J. Nekrasov: Les frontispices architecturaux dans les manuscrits russes avant l'époque de l'imprimerie, G. Millet: i. m. 272—274. o. 90, 91. kép.

89 Az ikon a XV—XVI. század fordulóján készült. (Athén, Friderika királynő gyűjteménye) Kat. I, Art byzantin, Athén, 1964. 220. sz.

90 P. E. Schramm: i. m. (Herrschaftszeichen) 850—854, 869—872. J. Hoster: i. m. 14.

91 Czobor B.: i. m. 212—213.

92 A szicíliai rekeszszománc emlékek kitűnő összefoglalása: J. Deér: i. m. (Der Kaiserornat...) 24—26, 62—69. Itt említi III. Béla enkolpionját is (25. o. V. tábla, 5. kép), de tévesen a Székesfehérváron talált kerek rekeszszománcos lappal kiegészítve.

93 Pala d'Oro lapja: Deér előbbi jegyzetben i. m. V. tábla, 4. kép. — A Závís kereszt lunulái: Ch. Chytil—A. Friedl: i. m. 411. — A filigrános és gránátos foglalatú fölönfüggő mind a két oldalán voltak lunulák zománcal díszítve. Balaschov szentpétervári gyűjteményében volt; Konstantinápolyban vásárolta. — N. Kondakov, Les émaux byzantins, Frankfurt am Main, 1892. 323—324. 101, 102. kép.

94 Ch. Amiranachvili: i. m. 42, 104.

95 E. G. Grimme: Die „Lukasmadonna” und das „Brust



kreuz Karls des Grossen", *Miscellanea pro arte*, Düsseldorf é. n. (1965) 48—53. XIV. tábla.

96 P. E. Schramm—F. Mutherich: i. m. 169, 170. sz. — F. Kenner, i. m. 99, 126.

97 P. E. Schramm: i. m. (Herrschaftszeichen) 854—857.

98 Hodinka A.: *Az orosz évkönyvek magyar vonatkozásai*, Budapest, 1916. 183—187, 193—195.

99 A. Frolov: i. m. (*Byzantinoslavica*) 330. — P. E. Schramm—F. Mutherich, i. m. 96.

100 J. Deér: i. m. (*Die Heilige Krone...*) 52—71. A korábban megjelent német nyelvű változat (*Acta Historiae Artium*, XV—1969. 3—24.) recenzióját l. P. E. Schramm: *Zu den ungarischen Herrschaftszeichen*, *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters*, 25 (2. füzet) 1969. 541—547.

## FUNERAL INSIGNIA OF BELA III AND ANNE OF ANTIOCH

This paper in German was published, nearly in full length, in *Acta Historiae Artium* (*Die Grabinsignien König Bélas III. und Annas von Antiochien*, AHA, XV—1969, pp. 3—24). The uninjured graves of the Hungarian king Béla III (1173—1196) and of his first wife (1184) were found during construction of drainage systems on the site of the ruined cathedral of Székesfehérvár in 1848. The fate of the finds was rather vicissitudinous. First they got to the National Museum, then the remains were buried in different places, finally they were entombed in the new sepulchral monument erected in the Coronation Church of Buda, this time together with the finds. In 1967 the finds became accessible for scientific investigations. This paper was done on this occasion. Its aim is not the description of the ensemble — known already in special literature — but its elaboration with a view to the history of the insignia.

The ensemble of the grave-supplements of Béla III is the most complete of its kind; it offers a perfect picture of the royal insignia used during the reign of Béla III. Relying upon these findings and upon other relics, associated with the name of Béla III, the ruler — brought up for the Byzantine throne — emerges as a great supporter of royal ceremonies, adapted to domestic conditions. The double cross, adopted as royal insignia, is the most interesting contemporary piece of this kind. To this it can be attributed that the double cross figures in the

coat of arms of the Hungarian kingdom. It was thought that the Hungarian king had copied one of the royal insignia of the Byzantine emperor. In our opinion it is not a simple imitation or copy but a specific form of the cult of the relic of True Cross relying on local antecedents. It was not a mere imitation but the king put the army and the land under the protection of the relic of the True Cross; the double cross of the coat of arms is, namely, the representation of the relic. In Byzantium the relic of the cross is a token of imperial triumph enhancing victory. The reason of the publication of this paper in Hungarian is that since the first version was published we have found — presumably — new and convincing proof for stating that the double cross is really a representation of the relic: the ring — embracing the lower peduncle of the cross in the coat-of-arms — represents the other most important, dominant relic: the crown of thorns, which can be related to the thorns on the seal of Endre III — not yet documented —; the legend: *corona et crux sit virtus sigilli* — on the seal of István V, known earlier and interpreted in different ways, can be explained similarly; they all are based on the idea of the power of Christ's victorious (*niképhoros*) cross and the *corona spinae*, equally important in the history of insignia.

Éva Kovács



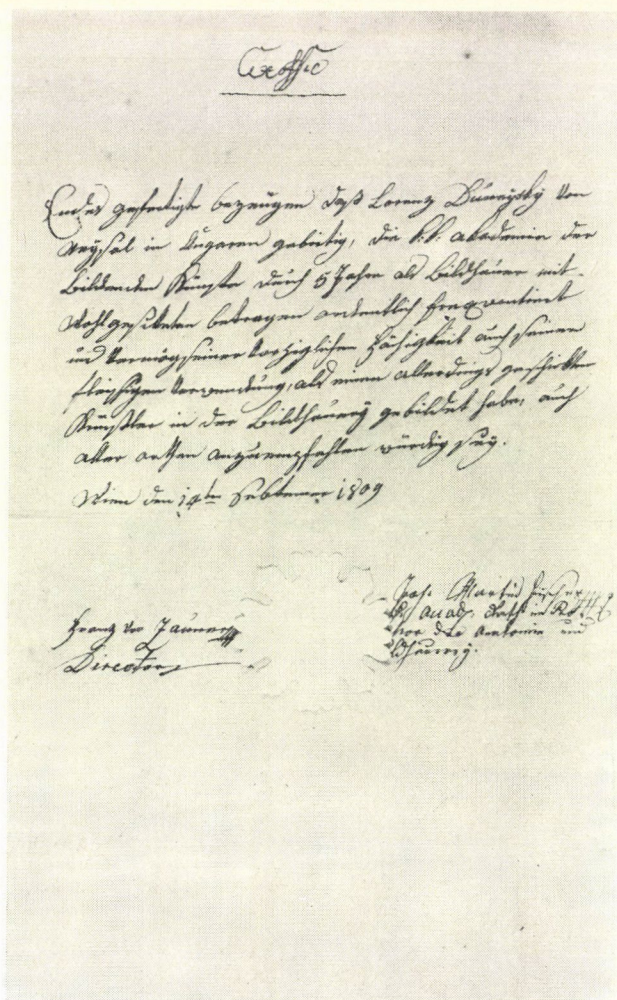
Petrótzai Trattner Mátyás szerkesztésében a múlt század elején meginduló Tudományos Gyűjtemény 1818. IX. számában Krüchten József kimerítő cikket adott közre Dunaiszky Lőrincről, az akkori Pest-Buda sokat foglalkoztatott „akadémikus” szobrászáról. Dunaiszky csaknem egy évtizede dolgozott Pest és Buda egyházi, főúri, polgári megrendelői számára, de a cikkből az is kiderül, hogy a művészt a vidéki városok és falvak tehetősebb nemesi és egyházi is számos megrendeléssel látták el. A nagyszámú mecénás felsorolása méltán alakíthatta ki a cikk írójában azt az elképzelést, hogy a meginduló kulturális felemelkedés ezen korai időszakában a magyar szobrászművészet Dunaiszkyban megtalálta azt az embert, aki a szobrászat „teljes honyosítását” [2] célul tűzheti ki önmaga előtt. Bár ezt a feladatot nem Dunaiszky végezte el, munkássága mégis kiemelkedő művészetünk történetében. Kiemelkedő egyrészt, mivel első művész, aki a bécsi Képzőművészeti Akadémiáról kikerülve Pesten telepszik le, országos méretekben dolgozik, másrészt saját műhelyt szervez, ahol gyermekeit a művészkedésre neveli. Tanulmányunk célja — amelyben Dunaiszky Lőrinc 30 éves munkásságát kívánjuk bemutatni —, hogy a művészről kialakult részben téves és hiányos képet megváltoztassuk. Továbbá kapcsolódni szeretnénk azon értékes cikkekhez, amelyek a Művészet-történeti Értesítő hasábjain jelentek meg, pótolva a művészettörténeti irodalmunkban amúgy is elhanyagolt XIX. századi szobrászatunk hiányosságait. [3]

Dunaiszky Lőrinc 1784. június 15-én született a Zólyom megyei Libetbányán. [4] Apja asztalosmester volt, és fiát is asztalosnak szánta, bizonyára azzal a céllal, hogy a műhelyt majdan átveszi. Dunaiszky azonban nem marad az apai műhelyben, 1800-ban Besztercebányára kerül egy Barger nevű képfaragóhoz. [5] Hogy valóban mit takar Barger képfaragó mestersége, eldöntőnk adatok hiányában eléggé nehéz, de valószínűleg fasztergályos lehetett, aki faszobrokat vagy alakos fejfákat faragott. A besztercebányai Barger-műhely mellett még számos hasonló jellegű faragóműhely virágzott a Felvidéken. A technikai ügyesség megmaradt még abból az időből, amikor gyakori volt a faragott díszű bútor. A faszobrászat késői fennmaradásának magyarázata az, hogy ha másutt nem is, de a templomokban a faragott szószékek, stallumok még nem múlták divatjukat. Faragott feszületek is nagy számban készültek. A legtöbb munkát mégis az oltárok és oltárdíszek megrendelői juttatták a fafaragó szobrászoknak. Ez a félig ipar, félig művészeti jellegű munka sok embert foglalkoztatott, de nem táplált mélyebb művészi becsvágyat, és a faragók nem is melengettek magukban művészi álmokat. [6]

Első „művészi” benyomások Barger műhelyében érték a fiatal Dunaiszkyt; a fafaragásban való jártasság, a mesterséggel való teljes azonosulás jelenségével kell számolnunk, hiszen művészetének érett korszakában műveinek kvalitatív szempontból legmagasabb szintjét fafaragásban érte el. A besztercebányai évek az önfelelő ismerés időszaka is, hisz négyévi inaskodás után 1804-ben önszántából indul el Bécsbe azzal a szándékkal, hogy „akadémikus” szobrásszá képezi magát. [7] Dunaiszky művészetével és a kor más szobrászati kérdéseivel foglalkozó munkák felteszik a kérdést, hogy mi vihette az iparos oldalról

induló Dunaiszkyt arra az elhatározásra, hogy szobrászművész legyen. [8] A korábban már említett öntudatosodás időszaka egybeesik a felvilágosodás eszméinek elterjedésével, amely megteremtette azt a lehetőséget, hogy a tudás egyben rangot is jelentsen. A rang a múlt század eleji művészi világunkban egyenlő lehetett egy akadémiai bizonyítvánnyal, amely tulajdonosának nagyobb megrendelést biztosított. Könnyen lemérhető ez a jelenség Dunaiszkytól és kortársától, Huber Józsefétől is, aki szintén iparos műhelyből indul, és művészi oklevelet szerez magának Bécsben, ellentétben apjával, aki éppen olyan kitűnő mesterember lehetett, mint Dunaiszky mestere, Barger. A két nemzedék útja végzetesen elválik egymástól akkor, amikor Huber és Dunaiszky átlépi az Akadémia küszöbét. 20 éves korában került az Akadémiára, ahol Zauner igazgató irányítása mellett Johann Martin Fischer, a bécsi polgári világ kedvenc szobrászának keze alatt kezdte meg tanulmányait. [9] Zauner oktatási elvei, amelyeket Fischer gyakorlati oldalról betartott, a klasszikus görög szobrok másolását jelentették, ritkább esetben a klasszicizmus nagy római szobrászainak: Canova és Thorwaldsen klasszicizmusának átvételét. A másodkézből kapott római hatások Dunaiszky művészetében nagyon halvány nyomokat hagytak, amiben szerepet játszik az is, hogy művésziünk nem látott más Canova-szobrot, mint amelyet Bécsben láthatott. Az Akadémia befejezése után kortársaival ellentétben nem indul el Itáliába vagy más európai országba, hanem egyenesen Pestre jön. Az Akadémián rajzra Heinrich Füger, a kor legjelentősebb festője tanította, az építészeti rajzolás az Akadémia keretein kívül álló Exner rajzólótól sajátította el. [10] Tehetséges tanítványának bizonyult, s már harmadéves korában az Akadémia kis díjával tüntették ki egy görög Génusz elkészítéséért. [11] Az 1809-ben kiállított végbizonyítványban tanárai a fiatal művészt kitűnő tehetséggel megáldottnak tartják, és nagy reménységekkel indítják útjára. [12] (I. kép.) A szakirodalom többnyire az ellenkezőjét próbálta bizonyítani, sokszor műveinek ismerete nélkül. Iyka Károly a szó szoros értelmében vádolja Pest polgárságát, hogy megelégedett Dunaiszkyval, a kőfaragóval [13], mások üzleti képességeire appellálva magyarázták művészetének szerteágazó jellegét. [14] Igaz, hogy Dunaiszky már iskolája hiányosságai miatt sem érhetette el a kor szobrászművészetének magasabb szintjét, de ha munkásságát eredményeiben vizsgáljuk és mérjük le, mindenképpen számolnunk kell azzal az ízléskülönbséggel, amely fölébe helyezi őt a múlt század eleji pest-budai kőfaragóknak. Dunaiszky művészetével, ha azt a tömeges érdeklődő fogékony városi polgárt finomabb munkákhoz szoktatta. [15] Dunaiszky nem azáltal lett Pest és Buda, majd később az ország legtöbbet foglalkoztatott díszítő szobrásza, mert ügynökei voltak, akik felhajtották számára a megrendeléseket, hanem mert az ő általa készített szobrászati művek stílusban és ízlésben kielégítették a megrendelőket. Ezt az ízléskülönbséget vesszük észre a kor nagy építései: Hild, Kassalik, Brein és különösen Pollák, akiről azt kell mondanunk, hogy felfedezte Dunaiszkyt, pártfogásba vette az induló művészt, beajánlva őt egyházi és polgári megrendelőinél.





1. Dunaiszky Lőrinc bizonyítványa 1809-ből

Letelepedése és műhelyének megindulása után munkásságának hihetetlen gazdag korszaka kezdődik. [16] 1819-ig szinte egyedül látja el Pestet és Budát díszítő szobrokkal, amikor Huber megindítja saját műhelyét. Az egyre igényesebb polgári közönségnek Huber művészete sokkal jobban megfelelt, hisz egy európaiabbnak ízt hozott magával, de letelepedése nem jelenti Dunaiszky háttérbe szorulását, még akkor sem, ha művészetében sokkal előbbre mutató elveket valósít is meg. Neve hamarosan az egész országban ismert lesz, művei a Somogy megyei Adándtól az erdélyi Kolozsvárig, a felvidéki Besztercebányától a délvidéki Bajáig mindenütt fellelhetők.

Ezek a díszítő jellegű munkák nagyjából két csoportra oszthatók: világi és egyházi művekre. Mivel műveinek számát ma már csak hozzávetőlegesen ismerjük, nem lehet megállapítani, hogy a két csoport közül melyiket művelte leginkább. Az azonban megállapítható, hogy mindkét csoport egy-egy témakörén belül készített kiváló munkákat, mesterségbeli felkészültségben egészen sokoldalú jártasságot áruolt el. Különösen szeretett fában dolgozni, művészetének korai időszakában sikereit fafaragó képességének köszönhette.

Világi témájú művein belül tárgyaljuk az épületek belső és külső díszítésére készített domborműveit, mitológiai szobraikat, külszobraikat, portréit és siremlékeit. A fiatal, induló művész első polgári mecénása Gömör Károly, a gazdag gyógyszerkereskedő, aki 1812-ben a Király utcában vásárolt telkén magánház és benne gyógyszerház építésére kért engedélyt a Pesti Szépítési Bizottmánytól. [17] Az engedély jóváhagyása után a megbízást az épp akkor megépült evangélikus templom építője, Pollák Mihály kapta. [18] A gyógyszerház belső bútortáának elkészítését a híres pesti asztalosra, Rosznágel Mátyásra, a bútor szobrászati díszítését, valószínűleg Pollák tanácsára Dunaiszky Lőrincre bízta, aki Pollákkal együtt dolgozott a Deák téri evangélikus templom belső díszítésén, s így maga Gömör patikus is rendszeresen szemlélhette a fiatal szobrász első próbálkozásait. [19] A művész feladata az volt, hogy örökítse meg domborműveken a gyógyszerház történetét, és helyezze el azokat a bútortázon úgy, hogy azok rendeltetésüknél fogva domináns szerepet kapjanak az interieur-ban. Művészünk a bútortá méreteinek megfelelően 6 domborműves jelenetet faragott, amelyek 18 cm magasak és 86 cm hosszúak.

Közülük első az Aesculapius-jelenet, amelynek kompozicionális középpontjában a görög Aesculapius, a gyógyító Zeus-arcú isten megszokott ikonográfiai formájában, szakállas fejét baljára támasztva, félig fekvő, félig sziklán ülő, felső testén meztelen, alsó testén tógába csavart alakja van elhelyezve. Jobb kezében göcsös botot tart, amelyre ikonográfiai jelvénye, a kígyó tekeredik. Aszklepiosz mögött lefelé csavart jelképes gyermekalak, tőle jobbra, háttérben álló fák között feléje futó, gyógynövényt hozó puttó alakja. Balján tunikás nőalak, térdelő helyzetben az előtte álló tripos lángoló üstjébe olajat önt (2. kép).

Második jelenet Aszklepiosz lányát, Hygieiét, az egészség jóságos, szüzi istennőjét ábrázolja. Leomló redőzetű tunikában, talpazatra helyezett urnához támaszkodva ül, és ikonográfiai jelvényét, a kígyót, csészéből itatja. A jelenet mindkét oldalán gyógynövények, jobbról-balról puttó. Az említett mitológiai jelenetek sablonos formájuknál fogva nem sokat árulnak el a művész egyéniségéből. A következő két jelenet azonban a szorgoskodó puttók életteli tevékenysége, kompozicionális tökéletességük folytán a kornak egy, a pózoktól és a hideg ünnepélyességtől tá-



2. Dunaiszky Lőrinc: Aesculapius. 1813. (Orvostörténeti Múzeum)



voli, polgári, de egyben bűbajos miliójébe vezetnek (3. kép).

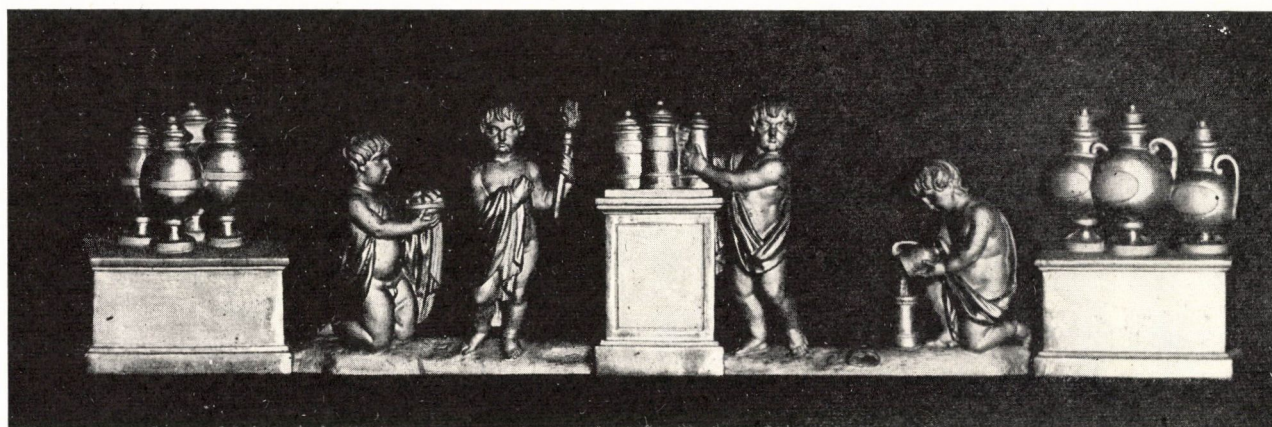
Ezt látjuk a gyógyszerészetet bemutató jeleneten, ahol a két szélén és középen elhelyezett urnacsoportok, tégelyek és edények a csoportot két mezőre tagolják. Négy tógás puttó szorgoskodik a tárgyak körül, s a gyógyszerész mesterségnek mint a magasabb rendű emberi hivatásnak segítőitársai foglalatoskodnak a patika edényeivel (4. kép). Az ehhez hasonló negyedik jelenetben a művész a vegyészetet, a gyógyszerészet elengedhetetlen segéd-tudományát mutatja be. A dombormű egy patika laboratóriumának képét ábrázolja, ahol egy lángoló tűzhelyen urnák vannak elhelyezve, egy talapzaton pedig hatalmas palackok állnak. A sort az ágon guggoló bagoly, a tudo-

mány megszemélyesítője zárja le. Balról edények, orvosságtörők és téglával rakott nyitott kemencén nagy alakú desztilláló edény látható. A kompozíció közepén három mezítenen puttó, akik bemutatják az orvosságkészítés folyamatát. A gyógynövényt mozsárban törő, a receptet felolvasó és reá figyelő kis puttóalakok különös bájoságával, anatómiájuk gyöngéd, részletes megoldásával a domborműsorozat legszeretetre méltóbb részletét képezi (5. kép).

Az ötödik jelenet elmeséli a gyógyszerészet szükségességét, a beteg ember meggyógyítását. A jelenet bal oldlán gyógynövényekről leszaggatott gyümölcscsel és az orvosi recepttel fut Mercur, a kereskedelem és a hírhozás istene a középen elhelyezett patikapult felé, amely mögött



3. Dunaiszky Lőrinc: Hygieia. 1813. (Orvostörténeti Múzeum)



4. Dunaiszky Lőrinc: Gyógyszerészet, 1813. (Orvostörténeti Múzeum)



5. Dunaiszky Lőrinc: Vegyészet. 1813. (Orvostörténeti Múzeum)





6. Dunaiszky Lőrinc: Beteggyógyítás. 1813. (Orvostörténeti Múzeum)



7. Dunaiszky Lőrinc: Orvostudomány. 1813. (Orvostörténeti Múzeum)

a tégelyek és kancsók között elgondolkodó arcú, orvosságot keverő puttó áll. Mellette jobbra lezárt palackban a már elkészített szer, tovább az ernyedten elnyúló betegnek egy puttó a gyógyszert nyújtja kis tálkában. A jelenetsort orvosi növények, a gyulladás reménységének horgonyán ágaskodó s a legyőzött betegséget szimbolizáló kakas zárja be (6. kép).

Az utolsó, hatodik jelenet az orvostudományt mutatja be. A dombormű közepén egy tógás, gondolkodó, könyvét ernyedten leengedő férfi látható, aki a tudás világosságát jelképező mécses talapzatára könyököl. Ez az

alak szimbolizálja az orvostudományt, akit jobbról egy hatalmas szfinx, az ismeretlen, legyőzhetetlen halál, balról mondatszalogot tartó szárnyas ifjú, az élet géniusza figyel. A géniusz által tartott mondatszalogra véste be az alkotóművész a saját és munkatársa nevét, amely a következő: [20] (7, 8. kép)

L. DUNAISKY  
SCULP. E  
M. ROSSNA —  
GEL. ARCU —  
LARI, F. 1813



8. Dunaiszky Lőrinc: Az Élet géniusza. (Orvostörténeti Múzeum)

A fából faragott domborművek elemzésénél és értékelésénél meg kell állapítanunk, hogy szerencsés megfogalmazásuk alapján a XIX. század eleji Pest-Buda legegységibb és legkiválóbb szobrászati alkotásait jelentik. Egy művészpálya induló produktumaival állunk itt szemben vagy a fafaragásnak a múltba, a bageri műhelybe visszamutató gyakorlata utóélésével, amelyeknek a későbbi művekkel való összehasonlításai gyakorta vezetnek ellentmondásokhoz. A díszesen kialakított patikabelső, a művész számára megadott gazdag program, Gömör Károly fejlett műérzékének és az orvoslás tudományában való jártasságának bizonyítéka. Művészetszeretete, művészpártolása példamutató is egyben a Király utcában lakó jómódú polgári világ számára. A nevezetes mecénási tett adta az ötletet a gazdag Prandtner ötvösnek, aki szintén a Király utcában vásárolt magának telket, hogy magánházat és benne műhelyt építtessen, természetesen Polákkal. [21] Házának földszinti ablaknyílásai fölé mesteriségének megfelelően, mint ahogy azt a Gömör-patikában láttuk, Dunaiszky Lőrinnel az ötvösművészetet bemutató domborműveket készíttetett. A domborművek hosszú évtizedeken keresztül elfedettek voltak, míg 1958-ban az épület homlokzatáról eltávolítva a kirakatszeke-



nyeket, töredékes formában előkerültek.[22] A főkaputól jobbra és balra öt-öt 100×60 cm-es dombormű került elő. A tíz közül hat alakos reliefen mutatja be a művész az ötvösmesterség folyamatát. A többi négy az ötvös műhelyében készült tárgyakat jeleníti meg ornamentális keretbe foglalva. A jelenetes domborművek szereplői itt is, mint a Gömör-patikában, a kedvenc puttóalakok, akik játékos, életeli tevékenységükkel az épület egyenletes nyugalmát dekoratívvá varázsolják. A foglalkozásra utalás a domborműjelenetekkel a polgárosulással járó hírverés és a reprezentáció szerepét is hivatva volt betölteni.[23]

A jelenetek közül az első az ötvösműhelyben folyó tanulást, a tárgyak lerajzolását, mintázását mutatja be. A dombormű középpontjában asztalra állítva látható egy díszesen elkészített úrfelmutató és egy kancsó. Az asztalt körülálló és -ülő, figyelő tekintetű kis puttók a mintatárgyakat rajzolják papírra és táblára.

A második jelenet az egyes munkafázisokat, többek között az anyaglágyítást fűtatóskemencében, a meglágyított fémek üllőn történő kikalapálását, formálását örökíti meg.

A harmadik relief az elkészült tárgy, jelen esetben egy tál fényezését, cizellálását és a kívánt domborműveknek az edényre trébelését, míg a negyedik és ötödik a zománcozás folyamatát ábrázolja. A negyedik relief középpontjában háromlábú állványon levő hosszú nyakú edényben két figyelő tekintetű puttó olvasztja a zománc alapanyagát, míg a másik két puttó vigyázó mozdulatokkal finom szájú edényből önti a folyadékot a zománcozásra előkészített serleg rekeszeibe. Az ötödik jeleneten a zománcozás utolsó folyamata, az égetés látható. Téglaából rakott, magasított égetőkemencébe fát rak egy térdelő helyzetben levő puttó, egy másik pedig székre állva figyeli a kémelőlőnyíláson, hogy megeredt-e a zománc (9, 10. képek).

A kép jobb oldalán egy térdelő puttó homokformát készít, a bal oldali részen egy másik fémeket kalapál üllőn. A hatodik, egyben utolsó jeleneten az ötvösműhelyben kiállított, eladásra váró tárgyakat sorakoztat fel a művész polcokra rakva. Kelyhek, szelencék, úrfelmutatók, kerestek, tálak, kancsók sorakoznak egymás mellé helyezve. Az eladó pultja elé a művész Mercurt, a kereskedelem szárnyas istenét állította.

Ugyanebbe a körbe sorolhatók még a Kiscelli Múzeumban található domborművek, amelyek egy Hajós utcai volt kovácsműhely cégértáblái lehettek. Itt is, (11. kép) mint a Gömör-patikánál vagy a Prandtner-házban, a szorgoskodó puttók kecses seregét vonultatja fel a művész. A fennmaradt három jelenet a kovácsmesterség egyes fázisait örökíti meg, nevezetesen a zár- és kulcskészítést, a vaslágyítást fűtatóskemencében és a meglágyított vas kalapálását. A Hajós utcai házról, valamint az íves mezőben elhelyezett domborművekről semmi írásos adat nem áll rendelkezésünkre, de a Gömör-patika domborműveivel való stílusbeli azonosság és a kompozíciós megoldás Dunaiszky szerzőségét bizonyítja. Különösen a felületek érzékletes mintázása, a lábfejek és a száraz találkozásánál adódó anatómiai érdekesség határozottan Dunaiszky műgyakorlatára vall. Itt kell még megemlítenünk két domborművet a Kiscelli Múzeumból, amelyek Dunaiszky vagy műhelyének készítményei. Az egyik egy szüreti jelenetet, a másik Ámor diadalmenetét ábrázolja.

Dunaiszky Lőrincnek itt tárgyalt domborművei szorosan kapcsolódnak a XIX. század eleji Pest-Buda más hasonló jellegű homlokzatszobrokat díszítő domborműveivel. A szép számban fennmaradt reliefek témájuknál fogva, az architektúrában elfoglalt helyük és szerepük mellett mint szobrászati művek is rendkívül érdekes anyagot képeznek. Közös stílusjegyeik folytán egy zárt kört alkotnak, s a XIX. század eleji pest-budai szobrászat külön fejezetét jelentik.[24] Közülük a mesterségre utalók mint kultúrtörténeti érdekességek a korabeli ipari technika nyilvánvaló bizonyítékai is egyben.

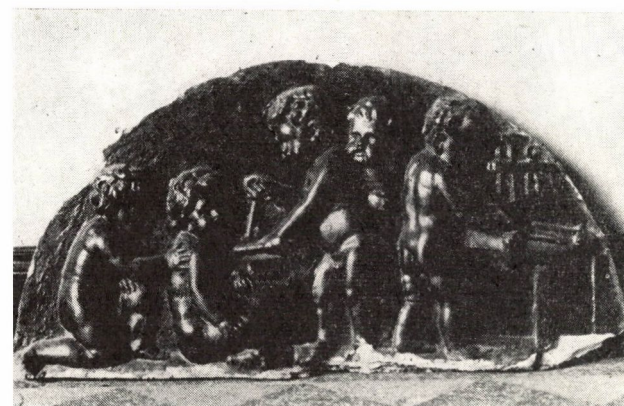
Dunaiszky díszítő szobrászatának egy periódusa záródik le az említett domborművekkel. Ez annál is inkább érthető, mivel a század második évtizedétől virágzásnak induló klasszicista építészetünk monumentálisabb épület-



9. Dunaiszky Lőrinc: Ötvösműhely. 1814–15. (Bp. VII., Majakovszkij u.)



10. Dunaiszky Lőrinc: Zománckészítés. 1814–15. (Bp. VII., Majakovszkij u.)



11. Dunaiszky Lőrinc: Hajós u.-i kovácsműhely cégére (Bp. Kiscelli Múzeum)

plasztikát követelt meg. Bár korántsem vonultathatunk fel a nagyobb igényű díszítő szobrokból olyan széles skálát, mint a kis alakú domborművekből, a leírásokból és metszetekből ismert néhány emlék alapján következtetni tudunk monumentális díszítő szobrászatára, amelyek új oldalról mutatják be művészünket. Legismertebb közülük a Deák téri volt Kemnitzer-ház attikájának díszítésére faragott „két török” szobra (12. kép). Schoen Arnold Pest-Budai Almanachjában éppen azért dicséri ezt az épületet, mert Brein, az építész nem alkalmazta a kisplasztikát, hanem az épület méreteinek megfelelően csak az attika díszítését tartotta szükségesnek.[25]

A „két török” szobra valóban kedvenc szobordísz volt a korabeli Pestnek, hisz nagyszerűségével pótolta a kor olyannyira kedvelt reliefdíszítését. A főhomlokzat atti-





12. Dunaiszky Lőrinc: „Két török” 1822. (Bp. Deák tér)

kája három részből áll: az attika mezejét kitöltő epigrammából, amelyet Brein az első emeletről helyezett át ide, a kétszakaszos ballusztrádból s a „két török”-nek az attikán heverő alakjából, akik címerpajzsot fognak közre. A magasan elhelyezett szobrok megmunkálásában korántsem figyelhető meg az a gondos és részletekre figyelő faragókészség, mint ahogyan azt a domborműveken láttuk, de maga a homokkő, amiből ezek a nagy alakú szobrok készültek, sem engedett a művésznek finomabb faragást.

A Kemnitzer-ház díszítésén kívül még két házat említ a kutatás, amelyeket Dunaiszky látott el szobrászati díszekkel. Ezek közül a Gyürky-ház (ma Apáczai Csere János utca 5.) teljes díszével ma is látható. Az épület díszítő szobrok közül csak a főkapu ívmezejében elhelyezett két lebegő alakot hagyta érintetlenül az átalakítás. Az épület 1958-as restaurálásakor a homlokzati nyílások között, az övparkányhoz közel, faragott női és férfi fejek tondók kerültek elő.[26] A szobordíszek még 1824 előtt készültek, mivel ebből az évből származó írott forrás már beszámol a szobrok meglétéről és szerzőjükről is.[27] A másik épület Kovács Moyzes háza (a volt Vadászkiút szálló)[28], amelynek bejárati kapuját díszítő szimbolikus szoboralakok: a Nílust jelképező férfi és az egyiptomi piramisok, a Dunát jelképező nő — a magyar föld termékeivel — a barokk kori szimbolizmus utóélését jelzik.[29]

Művészünknek egy jelentős, mesterien elkészített kútervét őrzi a Fővárosi Levéltár. Az 1828. június 14-én kelt jegyzőkönyv tudósít bennünket arról, hogy a Ferenciek terére új kút felállítását tervezte a pesti magisztrátus.[30] A pályázati kiírás jelentőségét nagymértékben emeli az a tény, hogy mecénásként maga a város jelentkezik.

Az 1828. július 16-án kelt akta szerint hét mester nyújtott be terveket, melyek megvitatása után, kisebb módosításokkal Dunaiszky tervét választották ki.[31] A magisztrátus határozata nagy lelkesedést keltett, mert Dunaiszky terve volt a legutóbbi, és a polgári ízlésnek

is ez felelt meg leginkább. Hogy a nagyszerűen induló terv méltó kivitelhez jusson, a választott polgárok tanácsa elhatározta, hogy az új kútát az általánosan használt pesti puha homokkő helyett márványból készítteti el. A nagyszerű terv kivitelére már nem került sor, valószínűen anyagi okok miatt, helyette 1834-ben Uhrl Ferenc tervét készítették el, olcsó homokkőből.[32]

A Dunaiszky-féle tervrajz kompozíciója és rajztechnikája is világosan mutatja a művész bécsi tanulmányait. A szoborcsoport két alakból áll. A főalak Mózes, felemelt jobb kezével az égbe mutat, bal kezével botjára támaszkodik. Bal oldalt kis szárnyas génusz áll, kezében az őszövétségi márványtáblával. A kútsémák ismert ábrázolásai közé tartozik Mózes alakjának szerepeltetése; tartalmi összefüggésben vizet fakasztó csodájával. A szobrászati elképzelés Fischernek a bécsi Franciskaner-Platz Mózes-kútjával azonos, fejtípusát, ruhaképzését teljesen átveszi, míg a mozdulat és a beállítás a Grabenen álló Szent József-kút megoldását követi. Ez utóbbin Szent József jobb kezében tartja botját, és nem kinyújtott, inkább felemelt baljával mutat az ég felé. Dunaiszky az alak mozdulatát egyszerűen felcseréli, a felemelt kart erősebb mozdulatban ábrázolja, a kart teljesen kinyújtja. Ezzel természetesen alakja, ellentétben a mintaképpel, az erősebb mozdulat révén patetikusabb benyomást kelt, s a mester ezáltal elejti Fischer alakjainak egységes lágy kontúrját, halk harmóniáját. Ettől a kompozícióbeli hasonlóságtól eltekintve, amely csupán a mester invenciószegénységét tanúsítja, a kút felépítése, konstrukciója a művész kétségtelen tehetségét bizonyítja. A Ferenciek terére készített kúterve mellett több igénytelenebb kivitelű kút készített, amelyek a pesti polgári házak udvarait díszítették.[33] Valószínűleg művészünk alkotása volt az orosházi „Álföld” szálloda udvarán álló Neptunkút, amely az épület átalakításakor 1935-ben eltűnt.[34]



13. Dunaiszky Lőrinc: Flóra 1816—18. (Bp. Október 6 u. 6.)





14. Dunaiszky Lőrinc: Flóra 1808.

A nagyszámú megrendelés sorozatát bővítik azok a mitológiai alakok, portrék, síremlékek, amelyeket Dunaiszky a pesti polgárság és vidéki nemesség számára készített. Első helyen kell említenünk a volt Bálvány utca 20. (ma Október 6 utca 6.) számú ház udvari falfülkéjében álló Flóra-szobrot, amelyet Parkfried és Moser nagykereskedők megrendelésére készített 1816–1818 között (13. kép). [35] A meglehetősen rongált állapotban levő szobor eredetileg több más szoborral együtt egy kert díszítését szolgálta, nem tudható, hogy mai helyére mikor került. A kutatás a szálatat stílusán a bécsi Képzőművészeti Akadémiához vezeti vissza, ahonnan Dunaiszky egy fából faragott, anatómiai egységekre szétszedhető kis alakú Flóra-szobrot hozott magával. [36] A mindössze 15 cm magas szobrocska volt talán mintája a hasonló beállítású nagyobb szobrainak (14. kép). Ezt a felfogást tükrözi a Bálvány utcai Flóra-szobor is. Az antik előképekre visszavezethető ringó testtartású nőalak bal combjára feszülő leple a bal csípőtől a jobb lábfejig hatalmas redőkévét vet. A pihenőállásba helyezett jobb láb előretolt felső combja és az ugyancsak előreemelt jobb kar egyidejű mozgásából származó kissé keresett testtartásnak egy kétségtől jól megfigyelt eredménye ez a szobor. Lágyan kimunkált, elmerengő női arc, a közepén kettéválasztott hullámosan elrendezett haj az antik görög szoborpéldákon való iskolázottságot igazolja.

Sajnos a polgári és nemesi megrendelésre készült mitológiai alakokból a Flórán kívül egy sem maradt, pedig saját üzletkönyve feljegyzéseiben még 18 mitológiai tárgyú szobormegrendeléséről számol be. [37] Tudomásunk van arról, hogy a Flórán kívül készített három Apollót, amelyek közül egy a várbeli Marcibányi-palotának előcsarnokát díszítette, két Vénuszt, két Bacchust, egy Hereszt, Fortunát, Mercurt és három ismeretlen témájú szobrot. [38]

Munkásságának egy kevésbé ismert ága a portrészobrászat. Krüchten említett cikkében beszámol arról, hogy

a pesti megyeház fegyvertárának díszítésére I. Ferenc, József nádor, Ferdinánd főherceg, Alvinczy és Kray generális mellszobrai rendelték meg Dunaiszkytól 1817-ben. [39] A felsorolt művek közül ma már csak egy látható a Nemzeti Galériában: az Alvinczy-portré. Ezt a szobrot az eredeti másodpéldányként vásárolta meg örököseitől a Szépművészeti Múzeum 1905-ben. [40] A mindössze 46 cm magas, fából készült mellszobor kerek talapzaton áll, a generáltest hátraférsült hajjal, barkóval és borotvált arccal ábrázolja. Álló gallérú kabátját tölgylevelű paszomány szegélyezi, mellét a Mária Terézia- és a Lipót-rend keresztje díszíti. A Pest megyei Rád község katolikus temploma őrizte meg számunkra az 1818-ban készített Muslay emlékművet (15. kép). Az 1789-ben elhunyt Muslay Gábor Pest megyei alispán emlékére állították fiai és leányai. A templomhajó első szakaszának bal oldali falában fekete homokkőből készített emléktábla van helyezve. Szegmentíves szemöldökpárkánnyal lezárt volták között, tondós keretben Muslay alabástromból készített profilképe látható. Hosszú hajú, bajuszos, fedetlen fővel, báránbundával szegélyezett, aransujtásos magyaros mentében, a kép felett a család címerével. A topográfikus feldolgozások Tragor adatai alapján tévesen 1827-re datálják a dombormű készítését. [41] Krüchten cikkéből azonban kiderül, hogy az epitáfium 1818-ban már kész volt. [42] Sokkal valószínűbb, hogy az emlékművet 1817-ben Szobon rendelték meg, amikor Dunaiszky a templom oltárát készítette.

Dunaiszky művészetében talán a portré az a terület, ahol a bécsi iskola hatásai alól némileg szabadulni tud. Portrészobrai már külső megjelenésükben is eltérnek a neoklasszicizmus uralkodó sémáitól. A művész a sablonos togaöltözéket elhagyja, s helyette a korabeli katonai egyenruhát vagy a főúri viseletet alkalmazza. [43] Ennek következtében az arcok tipizálásától, a klasszikus ideál értelmében való szépítéstől is tartózkodik. Az arcokon a



15. Dunaiszky Lőrinc: Muslay Gábor epitáfiuma. 1818. (Rád, rk. templom)



formákat összefoglalva, lekerekítve, nagy vonásokban adja elő, amivel az antik ideáltípus értelmét nem tudja kimeríteni. Az átfogó formák nagyvonalú kezelését a két portré hajkiképzése is tanúsítja, ahol a naturalisztikus esetlegességeket elhagyja, és a haj lágy vonalaival az arcnak mintegy keretet szolgáltat. Mindkét szobornál számol az anyag természetével. Az Alvinczy-portré faanyaga és a Muslay-epitáfium alabástroma elmarad a bécsi márvány képmások nemes hatásától, de a művész a formaadásban az anyag jellegét tartja elsődlegesnek. Az anyagszerűsége túl ki kell emelnünk fejlett technikáját is. Portréin a formák tiszta kidolgozása fejlett mintázókésztségre vall.[44]

A világi megrendelések körébe csoportosítottuk a művész síremlékszobrászatát, amely mennyiségileg szinte egyedülálló volt a XIX. század első felében. Üzleti könyvében 1818-tól 52 síremlék elkészítéséről számol be, s azokat az ország legkülönbözőbb területeire szállította.[45] A múlt század eleji magyar szobrászok közül Dunaiszky az első, aki a klasszicista síremléktípusokat bécsi előképek alapján hazánk területén meghonosítja. Zauner, akinek Dunaiszky közvetett úton tanítványa volt, Bécs legkedveltebb síremlékszobrásza is egyben. A Zauner által kialakított típusokat veszi át Dunaiszky, sőt később Huber is az ő előképei alapján dolgozik.

Dunaiszky Pestre költözése előtt a budai temetőben elvért volt alakos síremlék. Az 1810-es évek végéig a barokkos fejfatípusok voltak divatban, amelyeknek hatása még a század második évtizedében is megfigyelhető. Dunaiszky alakos síremlékeinek két csoportját különböztetjük meg: állóalakos és domborműves. Az állóalakos típus sorozatát az 1814-ben készült Piller-síremlék nyitja meg. A kutatás a síremléket mind ez ideig nem kapcsolta szerzőhöz.[46] Ha a művész többi állósobrát vagy síremlékét vizsgáljuk, feltűnő, hogy mindegyiknél egyazon kompozíciós megoldást alkalmazza. Szobrainak ez a tipikus formája az, hogy lepelbe burkolt nőalakjai a leomló redőzött drapériát a könyökhajlatnál karjukkal felfogják. Megfigyelhető ez a Piller-síremléknél, a két Flóra-szobron, a krisztinavárosi szenteknél és a többi alakos síremléknél, még ha az domborműves is.

A Piller-síremlék barokkos érzelmeiktől átfűtött, de már klasszicista pedesztán álló Szent Borbálája fájdalomtól megtört arcát jobbra fordítva, fejét barokkos lendülettel veti hátra. Érzelmeinek ezt a kitörését a leomló ruharedők nyugtalan vonalritmusa hatásosan festi alá. Kezeivel a mellette álló oszlopra támaszkodik, amelyen ikonográfiai jelvénye, a kehely áll. A posztamens homlokoldalán mélyített tükörben a következő kronosztikonos felirat olvasható:

CONSRI s VAE  
ROSINA PILLER  
ANNOS HEV VIX  
QVATVOR SUPRA  
VIGINTI EXPERTAE  
NOBILIS  
ANDREAS STERMENSZKY  
SENATOR[47]

Állóalakos síremlékei közül szintén a vízivárosi temetőben állt Pistori Rosina 1828-ban készült síremléke.[48] A síremlék nőalakja itt is, mint a Piller-síremléken, Szent Borbála, elhelyezésében teljesen megegyezik, de a barokkos mozgalmassággal ellentétben csendes, merengő szomorúság tölti meg alakját.[49] Kompozíciós megoldása, a ruha redőinek elrendezése s különösen a mellrésznél alkalmazott átlós megoldás első látásra a Bálvány utcai Flórát juttatja eszünkbe. A posztamens oldallapjait lefelé fordított fáklyák díszítik.

Alakos síremlékeinek második, domborműves típusából három emlék maradt fenn. Legkorábbi az 1818-ban készített, a bajai temetőben álló Lagner-síremlék (16. kép).[50] A magasított talapzaton álló, díszesen faragott akrotériás párkányzat homlokzati oldalán virágkoszorú, tetején egylépcsős attikán lepellet átfont kereszt látható. A szarkofág homlokzati oldalába széken ülő, lefedett fejű, szomorkodó Génusz vörösmárvány domborműve van



16. Dunaiszky Lőrinc: Lagner-síremlék. 1818. (Baja)

illesztve. Az előtte álló talapzatra helyezett bal kezére hajtja a fejét, jobb kezében lefelé fordított kialszó fáklya. A fejét teljesen elfedő lepel aprólékos hullámvázban esik alá, amelynek egyik sarkát a szokásos módon, jobb karjával felfogja. A ruharedők mozgása a Génusz lábain megfeszülve hal el. A kemény márvány sokkal finomabb kimunkálást engedett a művésznek, aki a lepel szegélyrészét futófúróval eljárásal csipkeszerűen képezte ki. A Lagner-síremlék jó minőségű anyaga ellenállt az idő viszontagságainak, s ma is kitűnő állapotban van. Majd egy évtizeddel később, 1827-ben készült a Hofmeister család síremléke, amely a vízivárosi temetőben állott. Megoldása csak abban különbözik a bajai Lagner-síremléktől, hogy a szarkofágos forma helyett a talapzatra egy csonka gúlát helyezett. A homlokzati oldalon a bajai Génuszhoz hasonló, lepelbe burkolódzó nő domborműve látható. Különösen a fejét borító lepel sugaras elosztása és a drapéria hullámváz esése mutatja, hogy mindkét síremléknél azo-





17. Dunaiszky Lőrinc: Síremlékterv. 1833. (Magyar Nemzeti Galéria)

nos mesterkéz dolgozhatott. Csemegi József a Hofmeister-síremléket formai rokonság alapján Ferenczy Kulcsár-síremlékével hozta kapcsolatba vagy legalábbis egy olaszos beáramlás eredményének könyvelte el.[51] De nem gondolt arra, hogy a Kulcsár-síremlék 4 évvel később, 1832-ben készült[52], sőt a bajai Lagner-síremléket sem ismerte.

Domborműves síremlékei közül utolsó, egyben leg szebb műve 1833-ban készült. Tulajdonképpen egy síremlékterv csupán, 60 × 45 cm nagyságban, amelyet a család örököseitől 1905-ben vásárolt meg a Szépművészeti Múzeum.[53] Balra forduló, ülő, gyászoló nőt ábrázol, aki bánatosan hajtja fejét az előtte álló talapzatra helyezett jobb kezére. Leeresztett bal kezében koszorút tart. Haját kontyba tűzve viseli, rövid ujjú ruháját a kar mentén összegombolta, leple jobb karja alatt átvezetve, hosszú redőkben hull alá. A kerek talapzaton hajó alakú mécses áll, a talapzat alsó részébe a művész a készítés évét és nevét véste be. Művészünknek ez a síremlékterve viszont határozott rokonságot mutat a Kulcsár-síremlékkel. Egy évvel később készült, Dunaiszky bizonyosan láthatta Ferenczy művét. Összehasonlítva a két síremléket, mind érzelmi gazdagságban, mind a női alak drapériakezelésében művészünk felülmúlta Ferenczyt(17. kép). A harmadik, egyszerűbb, de tiszta klasszicista síremléktípus hitelesen datálható emléke az 1821-ben készült Tessedik-síremlék Szarvason.[54] Alacsony lábazaton álló szarkofág alakú, tetején lepellet letakart urnával. Oldalain amfóra alakú domborművek, a sarokéleken lefelé fordított fák-

lyák láthatók. Homlokzati oldalán a megrendelő által megadott következő szöveg olvasható:(18. kép)

OPTIMO PARENTI  
SAMUELI TESSEDIK  
ECCLEAE SZARVAS FER 58 ANNOS.V.D.M.  
MERITORUM MOLE  
TRIUM. AUSTRIE CAESARUM GRATIA CLARO  
QUI NON. TAM. SIBI. AUT. SUIS. QUAM. POPULI  
SALUTI  
ET DIU ET TOTUS VIXIT  
PIAM CONJUGEM BREVI SECUTUS  
PIETATIS HOC MONUMENTUM  
FILII ET FILIE MOESTI POSUERUNT  
DIE 27. DECEM. 1820

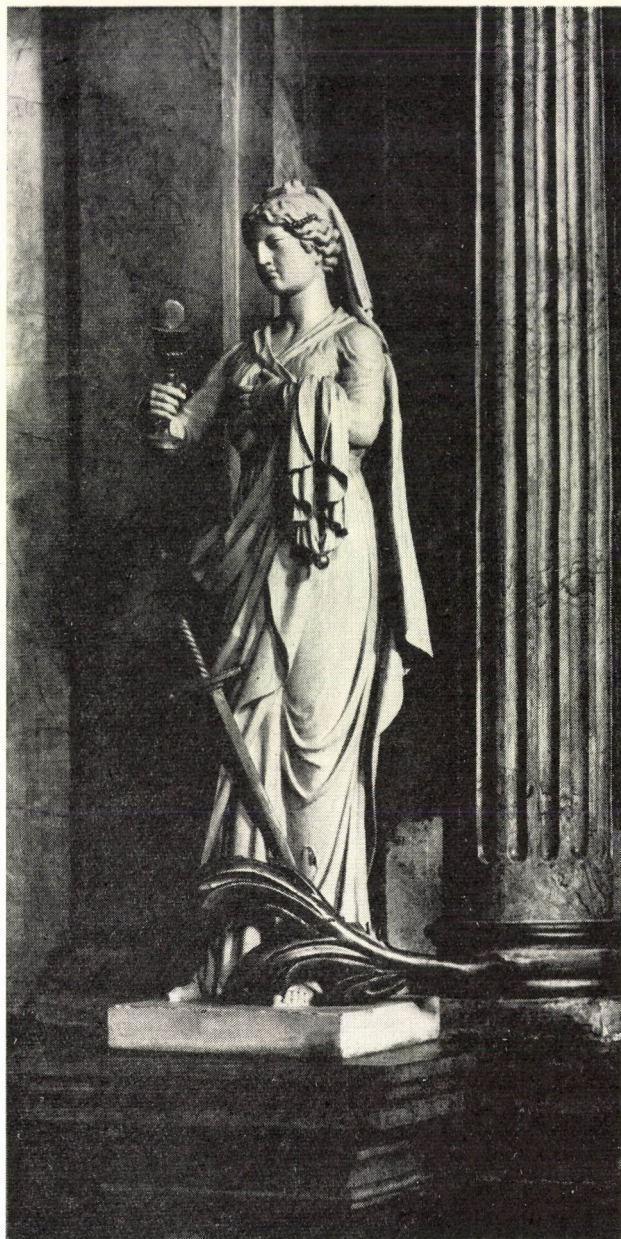
Az oldallap amfórája alatt a művész neve olvasható. Formai azonosság alapján ebbe a harmadik síremléktípusba sorolhatjuk a régi vizivárosi temető néhány síremlékét. A leghatározottabb rokonságot a Tessedik-síremlékkel az Orlandini család sírköve mutatja.[55] A szarkofágon a díszítőelemek itt is az amfórák és a párkány attikájára állított, lepellet letakart urna. Az Orlandini-síremlékkel egyidőben, 1834-ben készült a Varga Győző-féle síremlék és egy évvel később a Zacherl család síremléke, amelyek domborműves díszítés nélkül, a második típusnak egyszerűbb formái.[56]

Dunaiszky díszítő szobrászata mellett, amelyet többnyire polgári megrendelők számára készít, szinte egyenrangú szerepet kap az egyháztól kapott feladatok megoldása. Egyházi megrendelői számára az oltárdíszítő szobrokon kívül oltárok, tabernákulumok, szószékek készítését is vállalta. Nem osztjuk a kutatásnak azt az állítását, hogy Dunaiszkyt elsősorban az evangélikus egyház foglalkoztatta volna.[57] Megfigyelésünket bizonyítja egyrészt az általunk összegyűjtött és felsorolt emléanyag, másrészt az a tény, hogy az evangélikus templomok belső szob-



18. Dunaiszky Lőrinc: Tessedik Sámuel-síremlék 1821. (Szarvas)



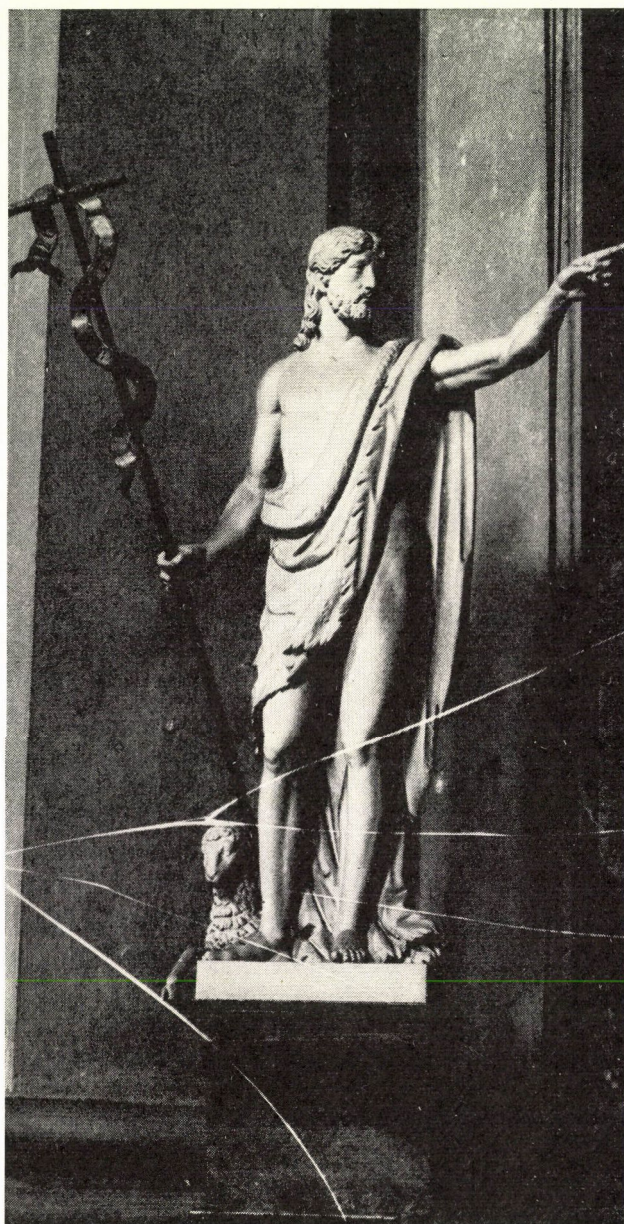


19. Dunaiszky Lőrinc: Szt. Borbála. 1814—18. (Bp. Krisztinavárosi templom)

rászati díszítése korántsem olyan gazdag. A pesti katolikus templomok közül, ahol Dunaiszky dolgozott, elsősorban a krisztinavárosi érdemel említést. Öt éven keresztül (1814—1818) dolgozott a templom oltárainak szobrászati díszítésén. Összesen kilenc szobrot faragott, alapanyagul itt is kedvencét, a fát választotta. A négy mellékoltár szobrai közül elsőnek a Szent Anna mellékoltár oldalposztamentseire állított Karmelita Szent Teréz és Szent Klára szobrai készültek el. A 140 cm magas, hársfából faragott, fehérre festett szobrok első, közeli szemléletre készített alkotásai a művésznek. Nem mondhatók éppen szerencsés alkotásoknak, különösen a szentek gyámoltalan testtartása és élettelensége csökkenti művészeti értéküket. Szerencsebb kivitelű a Nepomuki Szent János mellékoltár két szoboralakja: Szent Adalbert és Szent Gellért, előtte álló tanítványával, a gyermek Szent Imrével. A kezükben pásztorbotot tartó, határozott kiállású egyházatyáknak különösen az arcuk és szakálluk finom mintázása sejteti a művész fafaragó tehetségét. Mindkét szoborpár 1814-ben készült. A következő két évben (1815—16) készültek

a főhajó bal oldali falára felállított Szűz Mária és Szent Magdolna mellékoltárok és ezeknek szobordíszzei. Az előző két oltár szobraihoz mérten már sokkal magabiztosabb és gondosabb szobrászi kidolgozást árulnak el. A Szent Magdolna oltár oszloptalapzatainak belső konzoljaira helyezte Nikodémiai Szent Borbála és Alexandriai Szent Katalin szobrát, ikonográfiai jelvényeikkel, a szöges kerékkel, kehellyel és karddal. A lágyan leomló ruharedők, a görögös arctípusok a zauneri iskola emlékeinek felelevenedését mutatják (19. kép). Ezeknél a szobroknál a test formáit már nem rejti vertikálisan eső lepel alá, mint Szent Klára és Szent Teréz szobrainál, hanem a láb és a csípő vonalaihoz tapadó drapériával élettelibbé és mozgalmasabbá alakítja azokat.

Ugyanez a felfogás figyelhető meg a Szűz Mária mellékoltárra állított Keresztelő Szent János és Szent Jeromos szobroknál is, ellentétben a Nepomuki Szent János mellékoltár két aggastyánszobrával. A félig fedetlen testű Szent János bal kezével az oltárképen levő Jézusra mutat, jobb kezében kereszt, lábánál fekvő bárány (20. kép). Különösen szépen faragott a fej és a felemelt kéz.

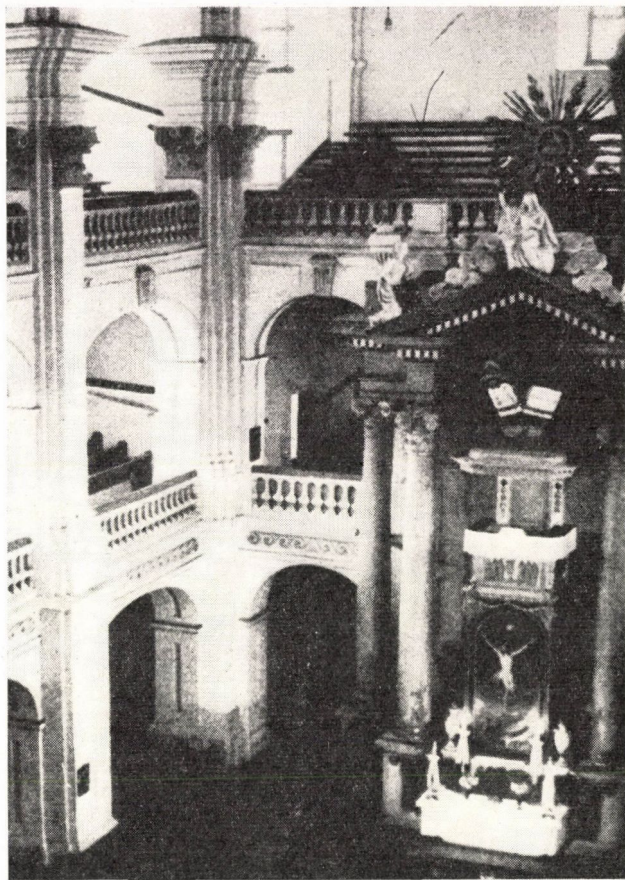


20. Dunaiszky Lőrinc: Ker. Szt. János. 1814—18. (Bp. Krisztinavárosi templom)



Az egész alak megjelenésében önkéntelenül is Michelangelónak a római Santa Maria sopra Minervában álló Krisztusát juttatja eszünkbe. Az ihletet kereső bibliafordító Szent Jeromos bal kezében nyitott könyvet, jobb kezében lúdtollat tart, barokkos lendületű szobra mozgalmasságával a művész számunkra eddig ismeretlen érzésvilágát tolmácsolja.

Állószobraira, de különösen a krisztinavárosi templom női szentjeire jellemző, hogy felépítésük arányai kissé megnyúlnak, karcsúsodnak. A szobrok közül ez különösen Szent Teréz és Szent Borbála alakjánál figyelhető meg, amelyeknél a csipő elégtelen kidomborítása, a fej kerekése és az alsó végtagok aránytalan megnyújtása kelti ezt a benyomást. Ettől eltekintve a szobrok elegánsak, a kor szobrászatához viszonyítva színvonalas alkotások, még akkor is, ha emberábrázolás szempontjából nem is tekinthetők igazán nagy műveknek. A bejárati kapu és a főhajó közti előcsarnokot díszítette a templom számára faragott kilencedik szobra, a Töviskoronás Krisztus, amelyet 1818-ban helyeztek el az előcsarnokban. [58] A krisztinavárosi plébánia szobrainak készítése közben 1816-ban az esztergomi főkáptalantól Dunaiszky megbízást kap a szobi katolikus templom főoltárának megépítésére és szobrokkal való díszítésére. [59] Az oltár- és szobortervekkel hamarosan elkészült, azokat lakásán közszemlére bocsátotta. [60] Jelen esetben mi csak a szobrászati díszítésről szólunk, amely a megrendelő kívánsága szerint I. Istvánt és fiát, Szent Imrét volt hivatva megörökíteni. Az oltárdíszítő két főalak mellett a tabernákulum díszítésére két térdelő angyalt s az attika díszítésére a Religio ülő alakját faragta. Az oltárt 1818-ban állították fel. [61] A szob-



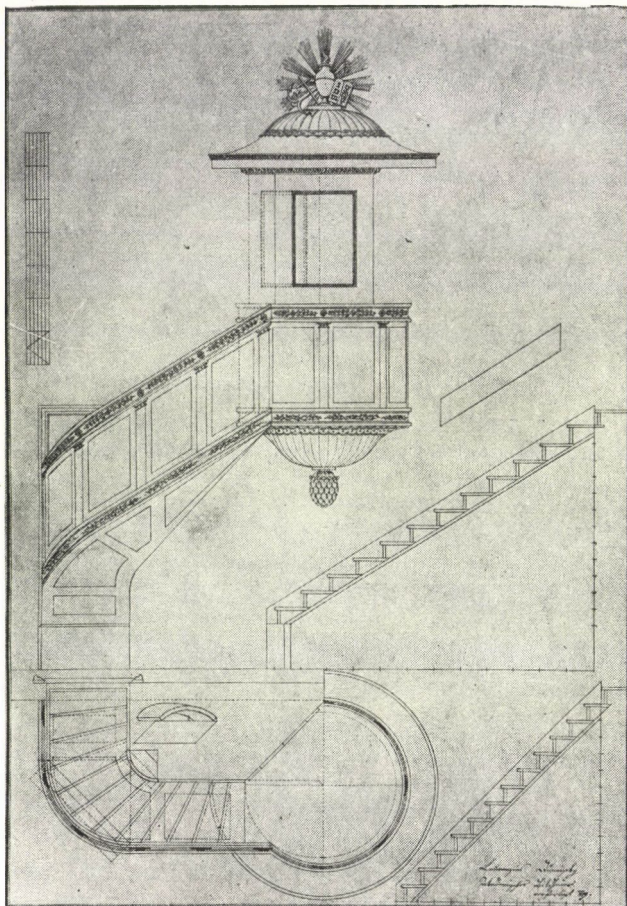
22. Dunaiszky Lőrinc: Békéscsaba, ev. templom főoltár. 1822.



21. Dunaiszky Lőrinc: Szob, rk. templom főoltár. 1818.

rok itt is fából készültek, ábrázolási módjuk teljesen egyéni színfoltja XIX. század eleji szobrászatunknak. A két főalak: Szent István és Szent Imre a hazai klasszicista szobrászat első történeti tárgyú szoborpárja. Az Árpád-házi szentek közül Szent István ikonográfiájának meghatározásánál a kutatás azon az állásponton volt, hogy a XVIII. század végéig, tehát a szorosan vett barokk kor határáig figyelhető meg a hagyományos ábrázolási forma művészetünkben. Lepold kutatásaiban azt igyekezett bizonyítani, hogy az egyes történelmi és művészeti periódusok változásával az ábrázolási forma — nevezetesen az agg Szent István, akit mindig a kor divatja szerinti ruhába öltöztettek — nem változott. [62] Ezzel szemben Lepold a XIX. századi klasszicista művészetben ennek a korábban említett folyamatnak a megszakadását látja. Feltevéseit azzal indokolja, hogy a történelmi korhűsége való törekvés mind jobban érdekelné kezdi a megrendelőt és a művészt egyaránt. Ez az ábrázolási forma viszont teljesen kizárja a kor divatját. Kétségtelen, hogy a festészetben megjelenik az ifjú, nagy tetteket végrehajtó, államalapító István középkori viseletben és egyenes karddal. Az önálló szoborban történő ábrázolás nehezíti az egyes történelmi eseményekhez való kapcsolhatóságot, tehát a szobrászat nem érzi szükségét annak, hogy az új ábrázolási formákat átvegye. Jól megfigyelhető ez a szobi templom oltárát díszítő Árpád-házi szentek szobrainál is, ahol István az oltár bal oldalán korabeli testhez álló magyaros gálaruhában áll, derekán széles aranyos veretű övvel, amelyre enyhén görbülő kard van akasztva. Jobb kezében királyi jelvényeit: a koronát és a jogart díszes, aprólékosan faragott, bojtos párnán tartja. A hátán leomló palást, amelyet a nyakánál gomb fog össze, a dús szakállú antikos fej, a frontális beállítás verbeli klasszicista felfogást bizonyít. Mélyen ülő, égre tekintő szemei és az egész fej megformálása szoros rokonságot mutat a krisztinavárosi templom-





23. Dunaizsky Lőrinc: Szószékterv. 1819. (Bp. Magyar Nemzeti Galéria)

ban levő Szent Jeromosával. Szent Imre szobrának megformálásában művészünk nem tud újat adni, ugyanabban az öltözetben áll az oltár jobb oldalán, mint apja, bal kezében ikonográfiai jelvényét, a liliomot tartja. A szent életű ifjúról szóló legendaszövegek meghatározták századokon keresztül ábrázolási törvényeit is. István gazdagabb és komplexebb alakjával szemben az ő személye egyetlen vonás hordozója: a lelki tisztaságé. Ezért adta kezébe az egyház azt az attribútumot, amelyet legtöbb ábrázolásán láthatunk, a liliomszálat. A szobi templom Szent Imre-szobra és még néhány, főleg középkori ábrázolásán az egyházi attribútum mellett gyakorta jelenik meg világi attribútumként a kard is. Nem tudni, hogy művészünk számára melyik volt a látható előkép, de az mindenképpen érdekes lehet számunkra, hogy az egyetlen ismert középkori ábrázolás, amely Szent Imrét karddal szobor alakban megörökítette, az Besztercebányán a Szent Borbála kápolnát díszítette. A Besztercebányán tanuló Dunaizsky bizonyosan látta ezt a szobrot, és ezt a szokatlan ábrázolási formát választotta ő is.

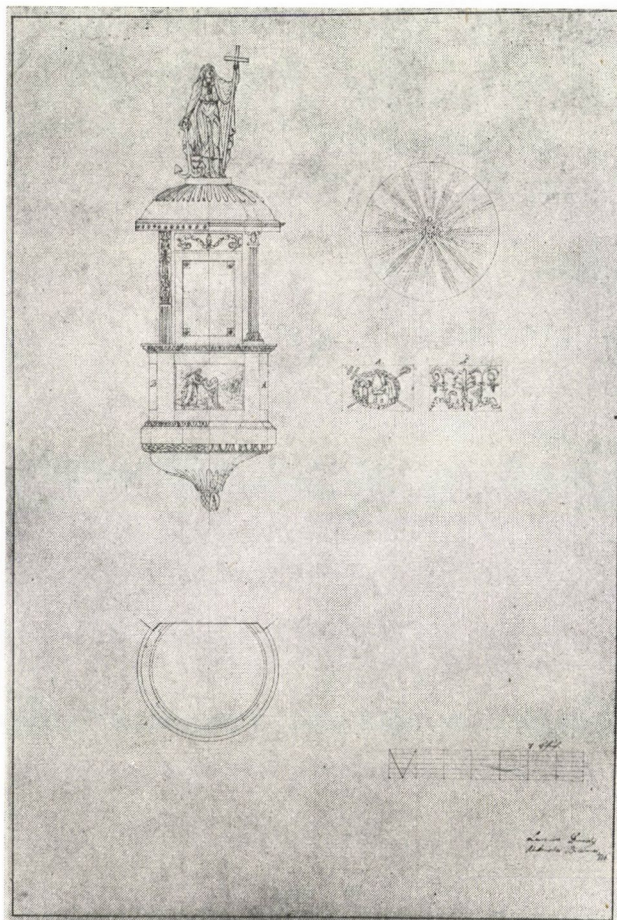
A attikán elhelyezett szimbolikus Religio alak, valamint az egyéb oltárdíszek jól sikerült körkompozícióba fogják a két Árpád-házi szent alakját (21. kép).

A krisztinavárosi és a szobi oltárszobrai mellett az Újlaki plébániatemplom számára készített Pietà szoborcsoport — amelyet Jorinda Anna adományozott a templomnak 1819-ben [63] — és az 1822-ből való Józsefvárosi templom homlokzatára állított Szent József szobor érdemel említést. [64]

Munkánkban utolsó helyen szólunk Dunaizsky szószék- és oltárarchitektúrájáról. Művészetének ez az ága lényegében különválasztható a szobrászattól, mivel inkább építészeti, mint szobrászati ismereteket követel. Dunaizsky tanára, Fischer is foglalkozott oltárépítéssel,

tel, [65] és ez a hatás nyomon is követhető művészünk-nél. [66] Pestre kerülve, Polláckkal való együttműködésekor az építészől leste el az oltárépítés törvényeit. A két művész eredményeinek felhasználásával tervezi és építi meg oltárainak sorozatát, amelyek teljesen egyéni felfogást mutatnak XIX. századi oltárépítésetünkben. Mint nagyszerű díszítő szobrász, oltárait úgy tervezte, hogy az architektúra és a szobrászati díszek egyenrangú szerepet kapjanak. Legsikerültebb példája ennek a korábban már említett szobi katolikus templom főoltára (21. kép). A szarkofág idomú fa stípest hatalmas, klasszicista faépítmény veszi körül, barnára festett aedicula, korinthoszi fejezetű két oszloppárral. A felső oromzaton két lépcsőfokon két pár váza, közöttük antikizáló ruhában a hit allegorikus nagyméretű alakja. A világos, tágas, nyugodt térben a nagyszabású klasszicista oltár hívós, tartózkodó szobraival ma is eredeti fényében ragyog.

A barokk kori oltárépítéssel eredményeit alapul véve, a klasszicista építészeti elemek felhasználásával továbbfejleszti a barokk korban is gyakorta használt oltártípust, a szószékoltárt, amelynek célja a szószékből és oltárból egységes egészet, egyetlen formailag is zárt építményt alkotni, a klasszicista építészeti törvényekhez híven. Újat hoz abban, hogy az oltárokon a régi barokkos díszítőelemek másodrendűek lesznek, fontos a szerkezeti egység. Az oszlopok nemcsak a képnek, hanem a szószéknek is keretet szolgáltatnak, nem annyira oszlopkötegek, plasztikus jelenségek, mint vonalas építészeti profilok. Az oltárnál a kép kisebbedik, mivel a szószék a kép felett helyezkedik el. A szószék felett az oltárépítményt félkörívvvel zárja le. Szószékoltárai közül a leghíresebbek Mezőberény és Békéscsaba evangélikus templomait díszítik [67] (22. kép).








24. Dunaizsky Lőrinc: Szószékterv. 1816. (Bp. Magyar Nemzeti Galéria)



Dunaiszky Lőrinc műveinek lelőhelyei  
1809 – 1837

JELMAGYARÁZAT:

-  oltár, tabernákulum,  
szószék
-  sírmlék
-  szobor
-  kereszt, kálvária
-  obelisz



25. Dunaiszky Lőrinc országos munkásságának térképe



A Magyar Nemzeti Galériában őrzött tervrajzairól kiderül, hogy oltárait, szószerkeiteit, tabernákulumait a legnagyobb alapossággal tervezte meg, és ez az alaposság a fennmaradt művein is megfigyelhető. A hat rajz közül kettő szószerkezt, tulajdonképpen a művész legtöbbszor kivitelezett típusai. Az 1819-es évszámmal datált terv alapján építette a jászberényi katolikus templom szószerkezt, amelyet 1822-ben állított fel [68] (23. kép). Az 1816-os évszámmal datált szószerkezt terve alapján rokonságot vélünk felfedezni a Győr-Sopron megyei Szany község katolikus templomának szószerkeztével [69] (24. kép).

Az elmondottakból látjuk tehát, hogy Dunaiszky Lőrinc az egyetlen szobrászunk a XIX. század első felében, akiről Ferenczyhez hasonlóan elég jelentős mennyiségű művészettörténeti adat maradt fenn. Különösen szerencsés dolog az, hogy fennmaradt üzleti könyve, amelybe a megrendelt műveket feljegyezte. [70] E páratlan értékű dokumentum alapján lehetőségünk volt műveinek számát hozzávetőlegesen meghatározni, másrészt munkásságának országos jellegét feltérképezni. A tetemes mennyiségű műalkotásból talán 100 emlék felkutatása lehetséges, a többi, különösen a szabadtérre készültek, elpusztultak,

egy részük az ország határain kívül, főleg a szlovákiai területeken és Erdélyben van. Térképünkön megfigyelhető, hogy különösen sokat dolgozott az Alföld déli megyéiben. Ennek magyarázatát abban látjuk, hogy az ország ezen területén élt a bevándorolt szlovák lakosság zöme, nyilvánvaló tehát, hogy a Békés megyei egyházak Dunaiszkyt keresik meg — aki szintén szlovák családból származott —, hogy templomaikat vele díszíttessék (25. kép). Művészetét tárgyaló munkák nemegyszer vádolták, hogy nem értette meg a művészet társadalomformáló hatását, és ezért nem keletkezhetek olyan hazafiúi ábrándokon nyugvó művészi ideái, mint amilyenek fiatalabb kortársát, Ferenczyt lelkesítették. Véleményünk szerint a kulturális felemelkedés áramlatából művésznünk sem vonhatta ki magát, és tisztában volt a művészet ilyen irányú hivatottságával, de a kor történelmi eseményei, a nemzeti kérdés megoldatlansága, amely a szlovák lakosságot is sújtotta, ellenszenvet válthatott ki művésznünkben.

Halála után műhelyének vezetését fiai vették át, akik közül különösen László (1822—1904) és Lőrinc (1827—1865) munkássága érdemel említést.

Pusztai László

## J E G Y Z E T E K

\* Dunaiszky Lőrinc halálának éve nem tisztázott, egyes feltevések szerint 1833-ban halt meg.

2 Krüchten József: Dunaiszky Lőrinc, Tudományos Gyűjtemény 1818. IX. 110.

3 Elsősorban Soós Gyula és Dr. Csatkai Endre munkáira gondolunk.

4 Krüchten: i. m.

5 Uo. Bargertől: Szendrey—Szentiványi lex. Aggházy M.: Barokk szobrászat. Bp. 1959. I. 168.

6 Lyka Károly: A táblabíróvilág művészete. Bp. 1942.

7 A művészről szóló munkák nem említik olyan adatokat, hogy mecénása lett volna.

8 Lyka K.: i. m. Pogány Ö. Gábor: Magyar szobrászat a XIX. század első felében. Bp. 1939. 15.

9 Fleischer Gyula: Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián. Bp. 1935. 38.

10 Krüchten: i. m.

11 Uo.

12 A művész bizonyítványa 1957-től a Magyar Nemzeti Galéria dokumentációs anyagában, eredetileg a Szépművészeti Múzeumban 1905-től.

13 Lyka K.: i. m. 129.

14 Kenzler Hugó: Dunaiszky Lőrinc. Művészet, 1908. 341.

15 Pogány Ö. Gábor: i. m., 15.

16 Letelepdedési engedélye 1957-től a Magyar Nemzeti Galéria dokumentációs anyagában, eredetileg a Szépművészeti Múzeumban 1905-től.

17 Voit Pál: Egy régi pesti patika. Bp. 1940. 44. sz. jegyzet. Szőv. Levéltár. Sz. B. 760.

18 Zádor Anna: Pollácz Mihály. Bp. 1960.

19 Schoen Arnold: A pesti Deák téri evangélikus templom. Bp. 1939.

20 A domborművek leírásánál többnyire ragaszkodtunk Voit Pál i. m. elemzéséhez.

21 Zádor Anna: i. m. 156.

22 Az épületet 1958-ban Komarik Dénes restaurálta, a domborműveket Káldy Gyula állította helyre. Péczely Béla: A Májakovszkij utca 11. Műemlékvédelem. 1958. II. k.

23 Zádor A.: i. m. 156.

24 Horler Miklós: Budapest műemlékei. I. k. 174.

25 Schoen Arnold: Pest-Budai művészeti almanach az 1919. esztendőre. Kemnitzer háza a „KÉT TÖRÖKHÖZ” 59.

26 Horler—Komarik: Műemlékhelyreállítások a városkép szolgálatában. Műv. tört. Ért. 1958. 193.

27 Kunits Michael von: Topographische Beschreibungen des Königreichs Ungarn, I. Buda. 1824. 135.

28 Zádor Anna: i. m. 171., közölve a házról készült múlt századi metszet is.

29 Tudósítások a honyi művészekről és műveikről, Tudományos Gyűjtemény 1819. I. 123.

30 Marczevicz Erzsébet: A pesti Ferenciek terének kútpályázata. Bp. 1931. 15.

31 Uo. 17.

32 Uo. 20.

33 Üzleti könyvének adatai alapján, Magyar Nemzeti Galéria dok. anyagában.

34 Voit Pál: i. m. 30. o. 150. jegyzet.

35 Kenzler: i. m.

36 Uo.

37 Üzleti könyvének erre vonatkozó adatai.

38 Uo.

39 Marczevicz: i. m. 42.

40 A Szépművészeti Múzeum Állagai. Bp. 1912.

41 Tragor Ignác: Vác műemlékei és művészei, Vác, 1930. c. munkájában 1827-re datálta a Muslay-emlékmű elkészítését, mivel Dunaiszky 1827-ben Vácot dolgozott a Szentháromság-oszlop javításán. A téves adatot közli a Pest megye műemlékei és Genthon István topográfiája is.

42 Krüchten: i. m.

43 Dunaiszky tanára, Fischer, kedvelt portrészobrásza volt a bécsi nagypolgárságnak és nemességnek. Szinte minden portrészobrán tőgába öltözteti alakjait. Csúpán Károly herceg 1800-ban készült mellszobránál alkalmaz katonai egyenruhát, és Freiherr von Quarint öltöztette polgári ruhába.

J. M. Fischerről Margarethe Poch Kalous írt monográfiát 1948-ban: Johann Martin Fischer Wiens Bildhauerischer representant des Josefinismus. Wien, 1948.

44 Marczevicz: i. m. 43.

45 Üzleti könyvének bejegyzései alapján.

46 Először Csemegi József foglalkozott a síremlékkel, A Budavizivárosi temető alakos sírkövei. Magyar Művészet, 1938. 172.

47 Csemegi: i. m.

48 Uo.

49 Uo.

50 Krüchten: i. m. és Baja városi és műemléki vizsgálata OMF kézirat.

51 Csemegi: i. m.

52 Meller Simon: Ferenczy István élete és munkái, Bp. 1906.

53 A Szépművészeti Múzeum állagai, Bp. 1912.

54 A síremléket 1820. január 20-án rendelték meg, üzleti könyvének bejegyzései alapján, 10. o. Védett, ma is jó állapotban van.

55 Budapest Műemlékei II. k. Szerk.: Horler Miklós.

56 Uo.

57 Zádor Anna: Magyar Művészet. Bp. 1958. II. k. 68.

58 Ma ismeretlen helyen.

59 Krüchten: i. m.

60 Uo.

61 Pest megye művészeti emlékei. II. k. 153—154.

62 Lepold Antal: Szent István király ikonográfiája. Szent István emlékkönyv, 1938.

63 Budapest Műemlékei. II. k. 150.

64 Schoen Arnold: A Budapest Józsefvárosi plébániatemplom. Bp. 1918.

65 Margarethe Poch Kalous: i. m. 36.

66 Különösen az alakoknak oltára helyezésében és az egyes díszítőelemek utánzásában figyelhető meg Fischer hatása.

67 Gyimesi Károly: Evangélikus templomok. Bp. 1944. 316.

68 Üzleti könyve. 58.

69 Üzleti könyvének 1822. augusztus 24-i bejegyzése alapján egy tabernákulumot rendeltek meg nála 944 Ft-ért. A szanyi tabernákulum semmiképpen nem Dunaiszky munkája, viszont a szószerkezt határozott rokonságot mutat az általunk említett tervrajzzal.

70 Az üzleti könyv több más okirattal és szoborral együtt került a Szépművészeti Múzeumba 1905-ben az örökösöktől. A könyvbe a művész csak 1816-tól kezdte beírni a megrendeléseket.



Eine charakteristische Persönlichkeit unter den Bildhauern des Klassizismus in Ungarn war Lőrinc Dunaiszky, der als Spross einer slowakischen Familie am 15. Juli 1784 in Libetbánya (ehemaliges Komitat Zólyom) geboren wurde und 1837 in Pest starb.

Er lernte das Tischlergewerbe in der Werkstatt seines Vaters, kam sodann 1800 nach Besztercebánya in die Werkstatt eines Holzschnitzers, namens Barger. Von 1804 an besuchte er die Wiener Kunstakademie, wo er Schüler von J. M. Fischer, Zauner und Fügner wurde, doch besuchte er dabei auch die private Zeichenschule von Exner. Nach Beendigung der akademischen Studien liess er sich 1809 in Pest nieder. Bald besass er eine blühende Werkstatt. Unter seinen Auftraggebern finden wir sowohl die Kirchen, die niedrigeren und höheren Schichten des Adels, als auch die Pester Bürgerschaft. Von seinen Aufträgen führte er genaue Notizen mit Preisangaben, so dass seine auch in Zeitgeschichtlicher Hinsicht wertvollen Aufzeichnungen als die ersten „Geschäftsbücher“ künstlerischen Inhalts in Ungarn bebrachtet werden können. Es gibt kaum Gebiete und Kunstgattungen der dekorativen Klein- und Monumentalplastik, in denen er nicht tätig gewesen wäre und in welchen er nicht Werke zur Zufriedenheit der Besteller geschaffen hätte.

Ein bedeutender Teil seiner Werke ist zerstört worden, doch verhelfen uns seine erhalten gebliebenen Arbeiten zur Erkenntnis der Charakteristischen Züge seiner Kunst. Von seinen Werken für Kirchenzwecke haben sich die Altäre der Kristianenstädter Kirche in Budapest sowie die Statuen auf dem Hochaltar der Katholischen Pfarikirche in Szob hervor. Diese Arbeiten zeugen von trefflichem dekorativem Sinn, sorgfältiger Ausführung und routinvoller Holzschnitzfertigkeit. Dabei fällt aber auch der etwas schematische Charakter der aus der Zaunerschen Schule geerbten, klassizistisch kühlen Menschendarstellung ins Auge.

Viel anziehender sind seine heiteren mythologischen und allegorischen Reliefs, die beliebte Dekorationen der

bürgerlichen Interieure jener Zeit waren. Die in 1813 verfertigten vergoldeten Reliefs der Gömör-Apotheke mit durch Putten dargestellten Allegorien der Pharmazie oder ein, das Haus des Goldschmieds Prandtner verzieren und auf dessen Gewerbe hindeutendes Relief zeugen am glücklichsten von seiner bildhauerischen Invention. Aus seinen Geschäftsbüchern lässt sich eine lange Reihe von Grabplastiken verfolgen, deren bedeutendere Stücke bis heute erhalten sind (Lagner Grabdenkmal in Baja, Grabmal von Samuel Tessedik in Szarvas).

Aus seinen Grabmälern lässt sich erkennen, dass er als erster die durch Zauner ausgestalteten klassischen wiener Grabmaltypen nach Ungarn verpflanzt hatte. Er befasste sich auch mit der damals noch nicht sehr verbreiteten Porträtbildnerei, doch sind diese Werke weder in der Themenwahl, noch in ihrer Ausarbeitung vorwärtsweisend.

Er schuf zahlreiche Altäre, Tabernakel, Kanzeln, besonders für Auftraggeber aus der Provinz. Dieser Zweig seiner Kunst lässt sich von den Skulpturen gut trennen, weil dieser mehr architektonische Kenntnisse erforderte. Auch der Meister Dunaiszky's J. M. Fischer befasste sich mit Altarbauten, und sein Einfluss auf unseren Künstler ist an dessen Werken dieser Art bemerkbar. Die Errungenschaften der Altarbaukunst des Barocks als Grundlage benützend und mit Anwendung klassizistischer architektonischer Elemente entwickelte er den in der Barockzeit so gebräuchlichen Altartyp, den Kanzelaltar weiter. Die berühmtesten Altäre von diesem Typ schmückten die ewangelischen Kirchen von Békéscsaba und Mezőberény.

Ein bedeutender Teil seiner Werke befindet sich jenseits der Grenzen des heutigen Ungars, hauptsächlich auf Slowakischen Gebiet und in Siebenbürgen, doch arbeitete er auch für Darfgemeinden, die heute zu Jugoslawien gehören.

Zu seinem Gedächtnis errichtete 1923 die Slowakische Museumgesellschaft eine Gedenktafel in Besztercebánya, die heute in dortigen Museum zu sehen ist.



Csak egyetlen alkotását ismerjük, az esztergomi várhegyre tervezett épületegyüttest, de ezzel is kiérdemelte, hogy a magyarországi klasszicista építészet jelesei között tartsuk számon. Építésznek készült, nagy alkotásokra vágyott, de már túl volt életének delén, és még mindig csak a szürke hivatalnoksors jutott osztályrészül. Ötvenöt éves volt, amikor elérte ifjúkori vágyának teljesedését, sőt talán még annál is nagyobbab: tervet készíthetett az egykori monarchia akkor legnagyobb építkezéséhez, az esztergomi várhegy beépítéséhez. Az építés is az ő irányítása alatt indult el, de a későn célba ért, gyenge egészségű férfi csak másfél évvel élte túl a bazilika alapkövének letételét. Tervének megvalósítása mások kezébe került, és az általa elgondolt hatalmas terv csak részben és számos változtatással valósult meg. Ennek a tragikus sorsú építésznek a pályáját kívánjuk felvázolni az alábbiakban.[1]

Kühnel Pál 1765. november 23-án, Kismartonban született. Atyja, Antal, Csehországból került ide, zenészként az Eszterházy-hercegek udvari zenekarába, melynek 1765-ig volt tagja. A zenekaron kívül az Eszterházy-uradalom építési hivatalában is dolgozott irnokként, a zenekarból történt kiválása után pedig egyedül az építési adminisztrációban dolgozott tovább.[2] Kühnel Pál gyermek- és ifjúkoráról mit sem tudunk mindaddig, midőn 17 éves korában — 1782. december 3-án — beiratkozott a bécsi Akadémie der bildenden Künste építészeti osztályára.[3] Az Akadémia anyakönyvéből tudjuk, hogy Kühnel ekkor Bécsnek Jägerzeil nevű külvárosában, „bei den grünen Crantz” lakott. Mivel pedig a neve mellé odaírták a „stud. math.” rövidítést, ebből arra következtethetünk, hogy megelőzően matematikát tanult, talán éppen a bécsi egyetemen.[4] Akadémiai éveiről csupán annyit tudunk, hogy 1787-ben még az Akadémia növendéke volt, és ez év szeptemberében egy épületterv kijavításával elnyerte az építészeti osztály pályadíját. Ekkor már vége felé járhatott akadémiai tanulmányainak, mert midőn az 1788–89. évi akadémiai pályázattal kapcsolatban ismét feltűnik Kühnel neve az Akadémia jegyzőkönyvében, a név mellett már ott találjuk az állás megjelölését is: „k. k. Hofbau-amtsakzessist”, vagyis gyakornok az udvari építési hivatalban. Hogy tanulmányai befejeztével Kühnel nem tért vissza Kismartonba, és hogy éppen az udvari építési hivatalban kezdte meg pályáját, abban talán része volt Ferdinánd Hohenbergnek, aki akkor az Akadémia építészeti osztályának tanára és egyben első udvari építész (erster Hofarchitect) is volt.[5] A császári nagydíj elnyeréséért kiírt pályázat — amely egy színházterv elkészítését kívánta — Kühnel győzelmével végződött, ő nyerte el az első díjat jelentő aranyérmet.[6]

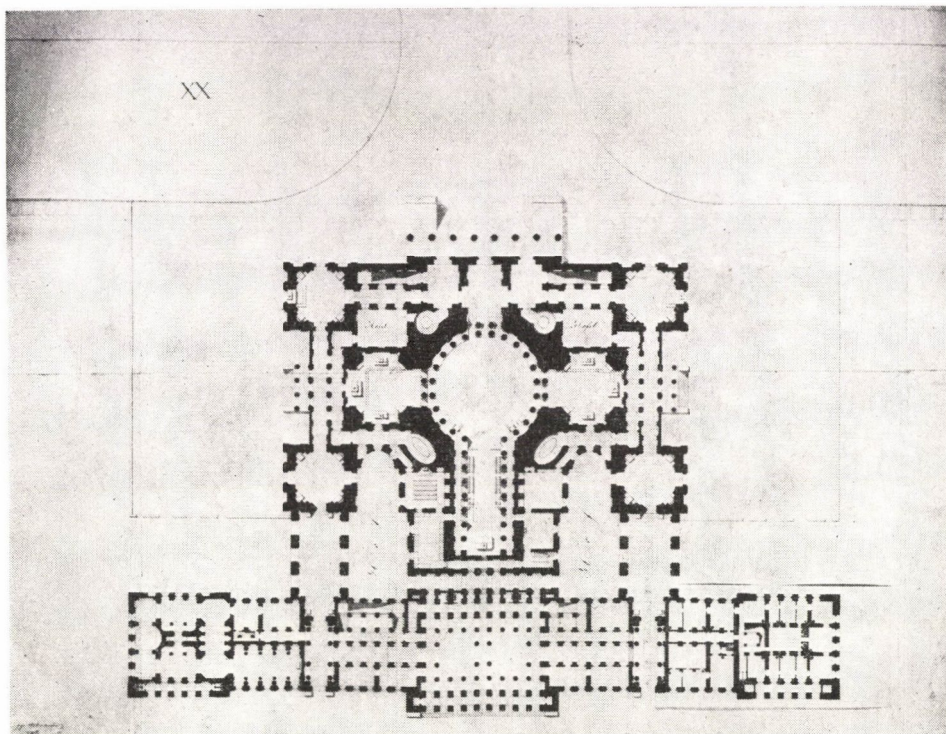
Kühnel élete végéig az udvari építési hivatal szolgálatában maradt.[7] Szolgálatának első éveit külső munkákban töltötte: építési felügyelő (kontrollierender Bauaufseher) volt a Bécs külvárosában folyó építkezéseknél. Közben a tűzoltófecskendők felügyeletére is megbízást kapott, és e teendői ellátásánál lovat és kocsit is használhatott. 1794-ben gyenge egészsége miatt segédkönyvelőként a laxenburgi császári kastélyba helyezték át. Kühnel azonban nem elégítette ki sem a külső szolgálat, sem a könyvelőség, építész akart lenni. Midőn 1796-ban megüresedett az alepítési (Hofunterarchitect) állás, folyamo-

dott annak elnyeréséért. Kérelmében előadta, hogy építészeti tanult, és a szükséges segédtudományokat is elsajátította, az Akadémia pályázatán első díjat nyert, részt vett építkezésekben, és közben ő maga is készített terveket, mégpedig nem jelentéktelen épületekhez, és ezek a tervek az építésvezető meglegedését és a műértők tetszését egyaránt elnyerték. Hogy Kühnelnek ez az utóbbi előadása sem volt üres dicsekvés, az kitűnik a hivatal főnökének a kérelemre vonatkozó javaslatából. Eszerint Kühnel jó képességű és ügyes, ezért a rendszerinti előléptetésnél figyelembe kell venni, alepítésszé való kinevezését azonban mégsem javasolja, mert az építkezés csökkenése miatt nincsen szükség az állás betöltésére, továbbá mert Kühnel egyike a hivatal legfiatalabb alkalmazottainak, és mert gyenge egészséggel. 1798-ban ismét folyamodott előléptetésért, de sem a bécsi császári palota építésvezetői állását (Burgbauübergeher), sem a hivataltiszti jelleget (Amtsoffizierscharakter) nem sikerült elnyernie. 1799-ben az építési hivatal „Kalkmesser” című tisztségéért folyamodott, amelynek munkakörébe tartozott a mészégetők felügyelete és az építkezések mészszükségletének kielégítéséről való gondoskodás. Ez a kérése végre teljesült, és ezáltal a külső szolgálatot teljesítő személyzetből (auf den Bauplätzen angestelltes Personal) az építési hivatal központi személyzetéhez (Inspections-Rechnung- und Materialen-Verwaltung-Personal) került. Ez az előmenetel azonban nem térítette el Kühnelt attól az igyekezetétől, hogy építési munkakörbe jusson: 1801-ben az udvari építési állásért (Hofarchitect) folyamodott, de ezt a tisztelet nem ő, hanem Josef Proksch nyerte el. E sikertelenség után még több mint egy évtizedig végezte a „Kalkmesser” teendőit, és nincs több nyoma annak, hogy kísérletet tett volna az építési beosztás eléréséért.

1807-ben Ludwig van Remy[8] lett az építési hivatal irodavezetője. Ő lassanként felismerte a nála tíz évvel idősebb Kühnel méltatlan helyzetét, és 1811-ben előterjesztést tett Kühnelnek rajzolóvá (Amtszeichner) való kinevezésére. Ez ugyan csak három évvel később következett be, de időközben (1812) már felmentették Kühnelt a mészügyekkel való foglalkozástól, és a rajzoló fizetésével azonos összegű (évi 800 forint) fizetést állapítottak meg számára. A rajzolóvá kinevezéssel Kühnel az építési hivatal négy főből álló irodai személyzetének (igazgató, mérnök, fogalmazó, rajzoló) rangsorban utolsó tagja lett. Feladata volt a tervek másolása, de esetenként arra is megbízást kapott Remytől, hogy terjedelmesebb tervek részleteit az ő utasításához képest kidolgozza.[9] E munkaköre mellett 1815-ben megbízták azzal, hogy az államtanács irodáinak berendezésénél felügyeljen, 1817-ben a tervtár gondozását is rá bízták, 1819-ben pedig a laxenburgi kastély nevezetességeiről kellett leírást készítenie. Mindez a munka már kedvesebb volt az építész Kühnel számára, de még mindig hiányzott az önálló alkotás lehetősége. Végre az 1820. év hozta meg számára az alkalmat, hogy nagyobb alkothasson, és így elérje élete vágyának teljesülését.

Mielőtt részletesebben foglalkoznánk az esztergomi építkezés tervezésére adott megbízás történetével, szólnunk kell Kühnelnek Thuss János kancelláriai fogalmazóval való barátságáról,[10] valamint a Thuss János és





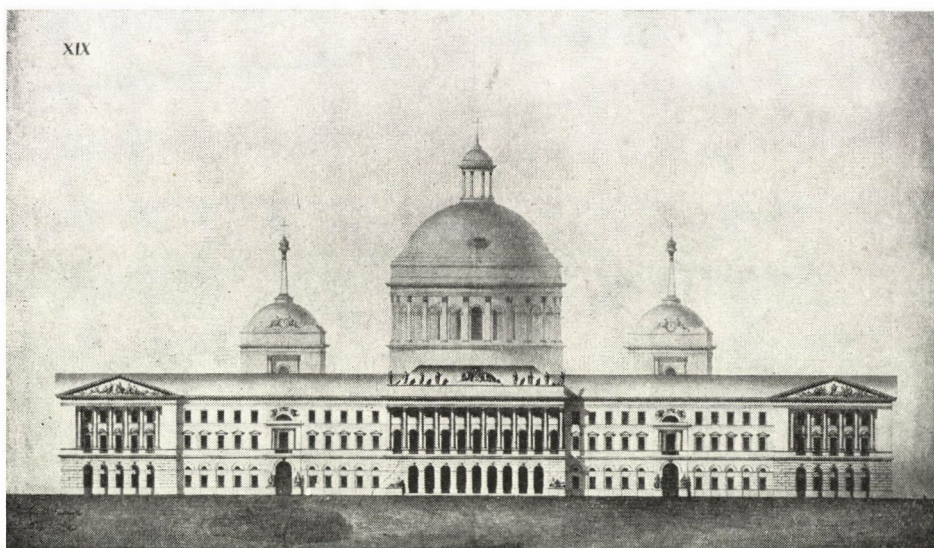
1. Remy: Esztergom, Primási palota és templom földszinti alaprajza

Rudnay Sándor érsek közötti kapcsolatáról. A Nyitra megyei születésű Thuss János 1797-ben gyakornokként lépett a Bécsben működő magyar udvari kancellária szolgálatába. A hivatali ranglétrán fokozatosan előrehaladva 1817-ben elérte a fogalmazói rangot, és a kancellária egyházi ügyosztályában titkári beosztásban hivatalnokoskodott. [11] Rudnay 1809-től 1815-ig a magyar udvari kancellária tanácsosa volt, és így ismerkedett meg Thuss-szal, akit bizalmába fogadott, és akinek szolgálatait mint erdélyi püspök és mint prímás is gyakran igénybe vette. Thuss viszont jó barátságban volt Kühnnel, annyira, hogy ismételtelen eljárt Remynél Kühnel érdekében.

Rudnay Sándor erdélyi püspököt 1819 májusában nevezte ki Ferenc király Esztergom érsekévé, de beiktatására és ezzel együtt az érseki és káptalani székhelynek

Esztergomba való visszahelyezésére csak egy évvel később, 1820. május 16-án került sor.

Rudnay a legsürgősebb teendői egyikének tartotta a székhely visszahelyezésével szükségessé váló építkezés megkezdését, ezért még a beiktatását megelőző bécsi tartózkodása alatt, 1820. május 7-én [12] Thuss János ajánlására magához kérte Remy-t, és megbízta őt a tervek elkészítésével. A Thuss János jelenlétében lefolyt megbeszélés során szóba került, hogy a tervezés munkáját meg kell előznie az építési terület felmérésének. Ezzel kapcsolatban maga Remy volt az, aki Kühnelt ajánlotta a felmérés elvégzésére, sőt azt is felajánlotta, hogy mind a tervek elkészítésénél, mind az építkezésnél foglalkoztatni fogja Kühnelt. Tette pedig ezt az ajánlatot — amint ő maga elmondja egyik levelében — a Thuss János iránti



2. Remy: Esztergom, Primási palota dunai homlokzata

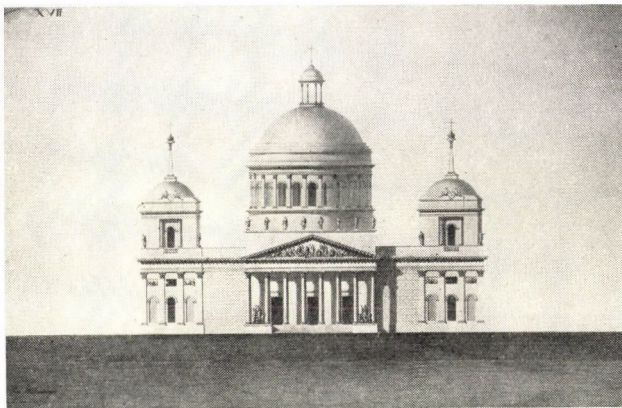


figyelemből, akiről tudta, hogy Kühnel barátja és pártfogója. Hogy miért kívánt figyelmes lenni Thuss-szal szemben, azt nem említi Remy, de a körülményekből fel kellett ismernie, hogy Thussnak befolyása van Rudnaynál. A fejlemények csak megerősítik, hogy Thussnak kulcs szerepe volt ebben a dologban. Túlzás volna azt állítani, hogy már eredetileg is az lett volna Thuss célja, hogy egyedül Kühnel számára szerezze meg a tervezési megbízást. Bizonyos azonban, hogy Thuss elérkezettnek látta az alkalmat arra, hogy az egy egész életen át mellőzött építész barátja számára megszerezze az érvényesülés valamelyes lehetőségét, bár annak útja-módja egyelőre még előtte is ismeretlen volt.

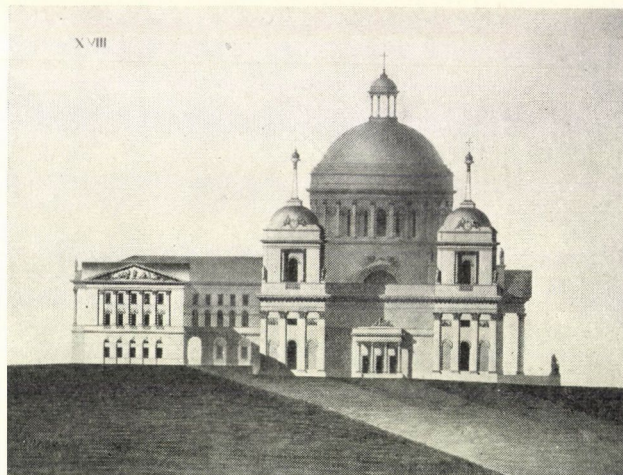
1820 júniusában Kühnel Esztergomba jött a felmérés elvégzésére. Az itt töltött napok alatt alkalma volt arra, hogy megismerkedjék Rudnayval. Alig lehet kétséges, hogy Thuss már előzőleg Rudnay jóindulatába ajánlotta Kühnelt, és ez is mindent elkövetett, hogy felhívja magára Rudnay figyelmét, és feltárja előtte mellőztetését. Viszont ismerve Rudnay jóságos és segítségre mindig kész egyéniségét, természetesen kell tartanunk, hogy segíteni akart Kühnelen, és néhány biztató szót mondott neki. Rudnaynak ekkor elhangzott szavait vette Kühnel az önálló tervezéssel való megbízásnak.

Mikor Kühnel visszatért Bécsbe, egyelőre nem tett említést Remynek arról, hogy Rudnaytól valamelyes megbízást kapott. Csak midőn Remy — a május 7-i megbeszélésen tett ígéretéhez képest — felhívta őt a rajzolás munkájában való részvételre, akkor közölte Remyvel, hogy ezt nem teheti meg, helyett önállóan, a lakásán fog terveket készíteni, és csak felülvizsgálatra fogja azokat Remynek bemutatni, mert ilyen értelmű megbízást kapott Esztergomban. Remy megdöbbenve Esztergomba sietett az ügy tisztázása végett. Rudnay megnyugtatta Remyt, ő csupán azt kívánja, hogy Remy vezetése alatt Kühnel is vegyen részt a tervezésben és a kivitelben, nem pedig azt, hogy Kühnel önálló tervet készítsen.

Remy július közepén ért vissza Bécsbe. Közölte Kühnelrel Rudnay választát, és ismét felhívta őt a közreműködésre, Kühnel azonban ezt teljes határozottsággal elutasította. Július 27-én Remy levelet írt Rudnaynak, és ebben beszámolt Kühnel magatartásáról. Kész arra — írta levelében —, hogy terveinek kidolgozásánál Kühnelt foglalkoztassa, sőt arra is hajlandó, hogy az építkezés vezetését Esztergomban öreá bízza, jóllehet Bécsben nem tenné meg ezt, mert Kühnel nemcsak az akadémiának nem tagja, hanem sem a hatóságok, sem a közönség nem tartják őt építésznek. Kühnel igazán meglegedett lehetne ezzel, mert hivatali rangja szerint sokkal alantasabban áll (da seine Amts-Kategorie ihn weit unter dasselbe setzet). Nem hiszi, hogy az lett volna Rudnay szándéka, hogy — tudtán kívül — versenybe kerüljön bárkivel is, legkevésbé a rajzolójával, az egykori Kalkmessengerrel. Kéri Rudnay döntését, és megemlíti, hogy mindezeket közölte Thuss-szal is, akit mind személyes tulajdonságai, mind a Rudnay iránti határtalan ragaszkodása miatt különösen tisztelt.



3. Remy: Esztergom, Székesegyház főhomlokzata



4. Remy: Esztergom, Prímási palota és templom oldal-homlokzata

Rudnay augusztus 5-én válaszolt Remy levelére. Helytelenítette Kühnel magatartását, de egyúttal kifejezte azt az óhaját is, hogy Remy és Kühnel együttműködése lehetségessé váljék a közös cél érdekében. Ismerve Kühnel szerénységét bízik abban, bizonyára nem lesz számára elfogadhatatlan semmiféle együttműködés, ha az ő, Rudnay óhajának teljesítéséről és szándékainak előmozdításáról van szó.

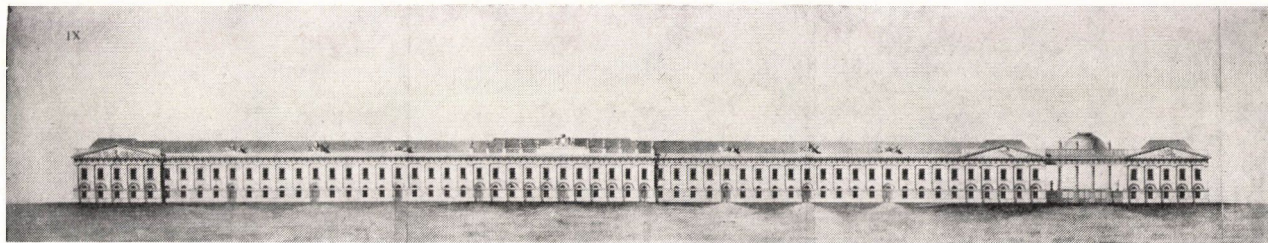
Rudnaynak ebből a gondos udvariassággal fogalmazott leveléből kitűnik, hogy május 7. óta jelentős változás állott be Kühnel helyzetében. Most már nem Remy akart figyelemmel lenni Rudnay bizalmasának barátjára, hanem Rudnay kívánta Remytől, hogy a történetek ellenére is dolgozzék együtt Kühnellel. [13] A Remy és Kühnel közötti viszony pedig e levél után sem változott, mindketten külön-külön dolgoztak a terven. De míg Remy elkedvetlenedett, és ennek következtében munkatempója is lanyhult, Kühnel lankadatlan igyekezettel dolgozott tovább. Midőn Mérey Sándor, a primás jószágigazgatója, szeptemberben Bécsben járt, Remy vissza akarta adni a megbízást, de Mérey rábeszélésére megváltoztatta szándékát, és megígérte, hogy decemberig elkészíti a terveket.

Múltak a hónapok, de Remy sem decemberben, sem azután nem adott hírt magáról. Kühnel azonban december végén újrólévi köszöntést küldött Rudnaynak, és ebben megemlítette, hogy rövidesen be fogja mutatni a kész terveket, és kérte, hogy azokat majd vizsgáltassa meg szakértő és műértő férfiakkal. Rudnay válaszában örömet fejezte ki, hogy nemsokára kézhez veheti a terveket. Remyről említést sem tett. Úgy látszik, belenyugodott abba, hogy két különböző terv készül.

1822 január elején Thuss azt az utasítást kapta Rudnaytól, hívja fel Remyt és Kühnelt, hogy a már elkészített terveket adják át Alagovich Sándor esztergomi kanonoknak, aki a magyar udvari kancellária tanácsosaként állandóan Bécsben tartózkodott. Tette ezt azért, mert a káptalan már el akarta kezdeni a kanonoki házak építését. Eljutott-e ez a felhívás Remyhez, annak nincsen nyoma, Kühnel azonban levélben (kelt január 15.) válaszolt Rudnaynak. Ő — írta — egyedül a primás számára készítette a tervet, és egyedül a primást illeti, hogy döntson, melyik tervet fogadja el. Ezért nem teheti meg, hogy a terveket Alagovich kezébe adja. Rudnay a január 24-én kelt válaszában sürgette a tervek megküldését, és hozzáfűzte: „Én ment vagyok minden előítélettől. A mű, nem pedig a szerző személye lesz a döntő. ... Remy úr munkájáról semmit sem hallottam. Ön legyen nyugodt, én mindkettőjükkel szemben igazságos leszek.”

Február 6-án Rudnay Bécsbe küldötte egyik udvari emberét, hogy Alagovich és Thuss közreműködése mellett mind Remytől, mind Kühneltől vegye át és hozza Esztergomba az elkészült terveket. Az egyidejűleg Alagovich-hoz írt levélben Rudnay így foglalta össze a törté-



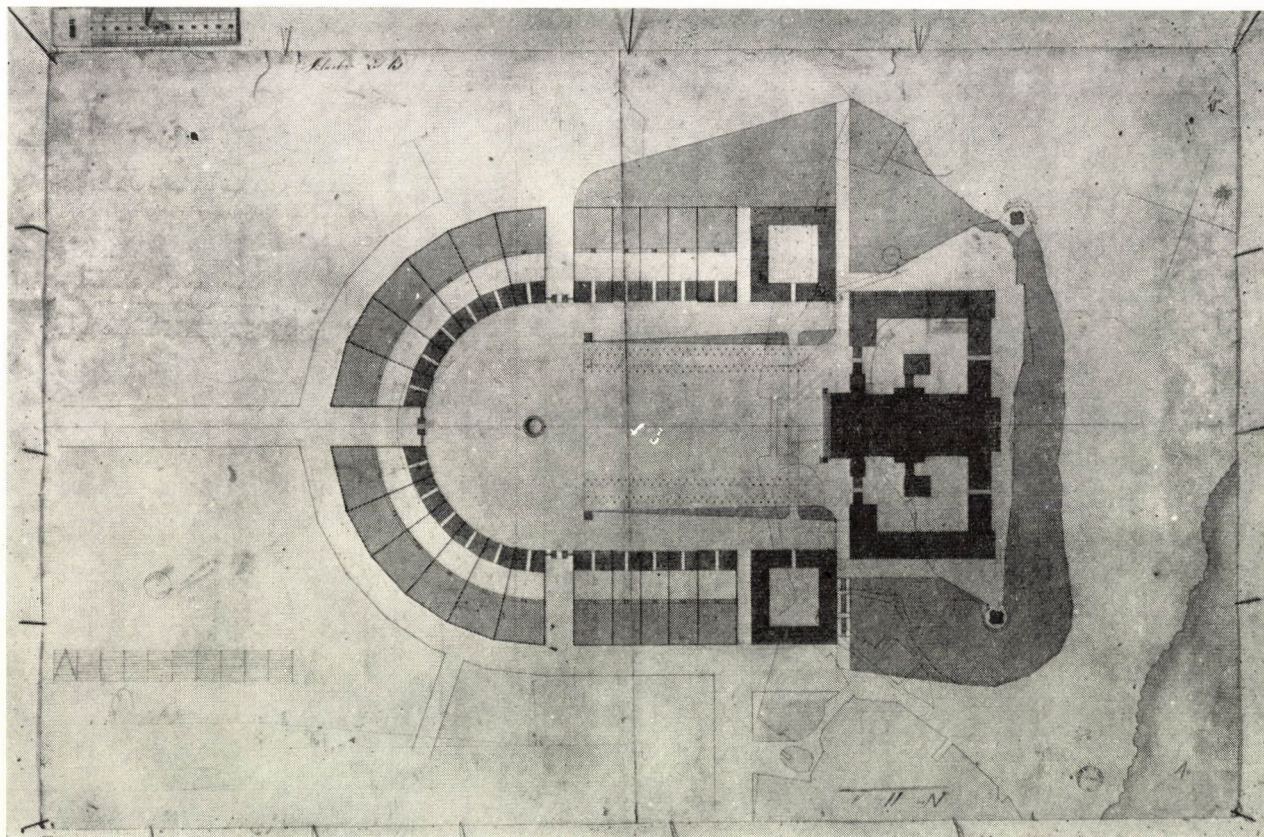


5. Remy: Esztergom, Kanonoki házsor homlokzata

teket: „... Vigasztalásomra szolgált a Bécsből most érkezett hír, hogy a két bécsi építész elkészült az esztergomi építkezés céljára egymástól függetlenül kidolgozott tervvel. Nekem ugyan az volt a szándékom, hogy a Thuss udvari fogalmazó úr által nékem ajánlott két építész együttes munkájával egyetlen terv készítettessék, amely iránt a legnagyobb bizalommal voltam. Remy és Kühnel építész urak azonban — nem tudom, mi okból — úgy látták jónak, hogy nem együtt, hanem külön-külön, mindegyik a saját elgondolása szerint készítsen tervet. Én hálásan fogadom a dolognak ezt a nem várt kimenetelét is, mint minden egyebet, ami az isteni gondviselés intézkedéséből velem történik, mert a két terv közül azt választva, amely minden tekintetben megfelelőbb, biztosabban és könnyebben haladhatok előre, mintha egyetlen, bár közös munkával készült tervet kellene elfogadnom. ... A terveket előbb a káptalannal együtt megvizsgálom, azután a hazai műértők és a közönség ítélete alá bocsátom. ... Az építészeket majd Esztergomba hívjuk, hogy az egyik, akinek tervét elfogadjuk, nyomban munkához kezdhesen, a másikat pedig azért, hogy megkapja munkájának illő díját, mert nem lehet, hogy hiába dolgozott légyen.”

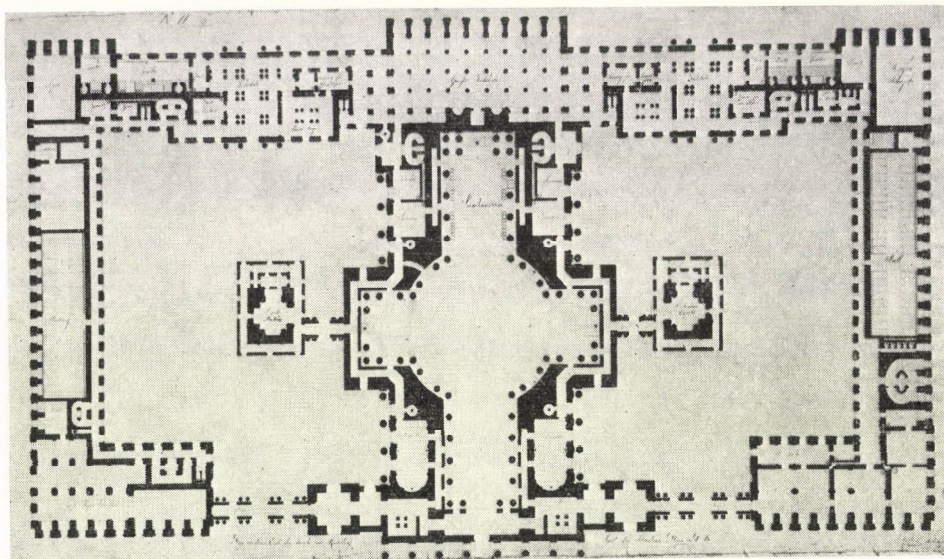
Kühnel átadta a kiküldöttnek — gondosan lepecsételve — a terveket, Remy azonban megtagadta az általa

készített tervek kiadását. Eljárását az Alagovich-hoz intézett terjedelmes levélben okolta meg. „Tekintettel arra a hivatalra — írta —, amelyet őfelsége a császár és király legmagasabb udvaránál, valamint a képzőművészeti akadémiánál betölteni szerencsém van és arra a módra, ahogyan én ezeket a hivatalaimat 12 év óta ellátom, valamint arra a hírnévre, amelyet az építészeti adminisztráció és az építőművészet terén magamnak szereztem, továbbá tekintettel a cs. kir. hadseregben eltöltött 13 évi tiszti szolgálatomra, melynek során nyilvános és megtisztelő kitüntetésben részesültem, és a legfelsőbb szolgálatban véretem ontottam — azt hittem, hogy más eljárásra tart-hatok számot. Nem gondolhattam, hogy feltételezik rólam, hogy — nem törődve azzal, mivel tartozom állásomnak és saját magamnak — akár közös munkába, akár versenybe bocsátkozom ezzel a rajzolóval. ... A főmagasságú herceg az építkezés ura, olyan tervet választ, aminőt akar, bárkitől származzon is. Ha jót választ, akkor dicsőséget és hírnevet szerez magának. Ha az ellenkező következik be, ezt sajnálni fogja a mi nemzedékünk, az utókor azonban tudni fogja, hogy én távol vagyok attól az önteltségtől, hogy senki más nem készíthet jobb tervet az enyémnél. A szerénységet azonban mégsem vihetem annyira túlzásba, hogy igazságtalan legyen saját magammal szem-



6. Kühnel: Esztergom, Várhegyre és környékére tervezett épületek elhelyezése

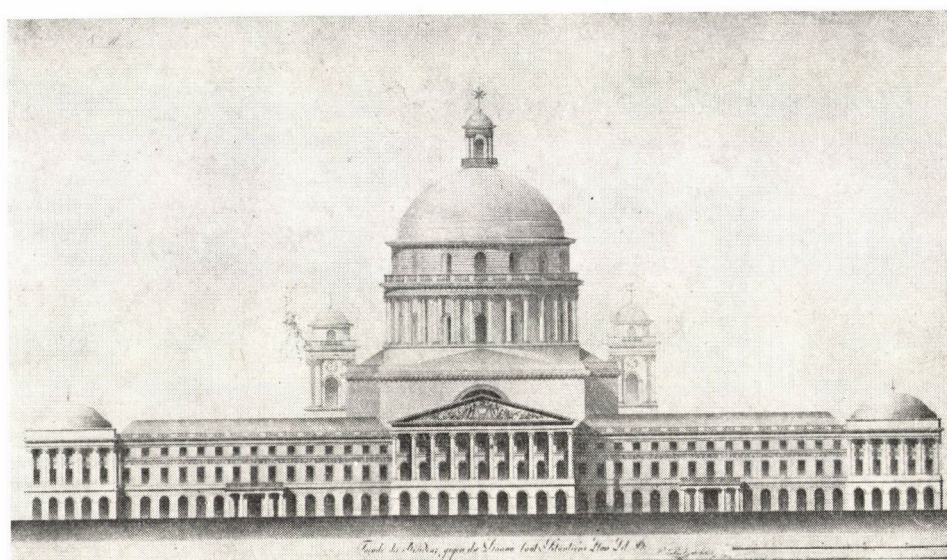




7. Kühnel: Esztergom, Primási palota és templom földszinti alaprajza

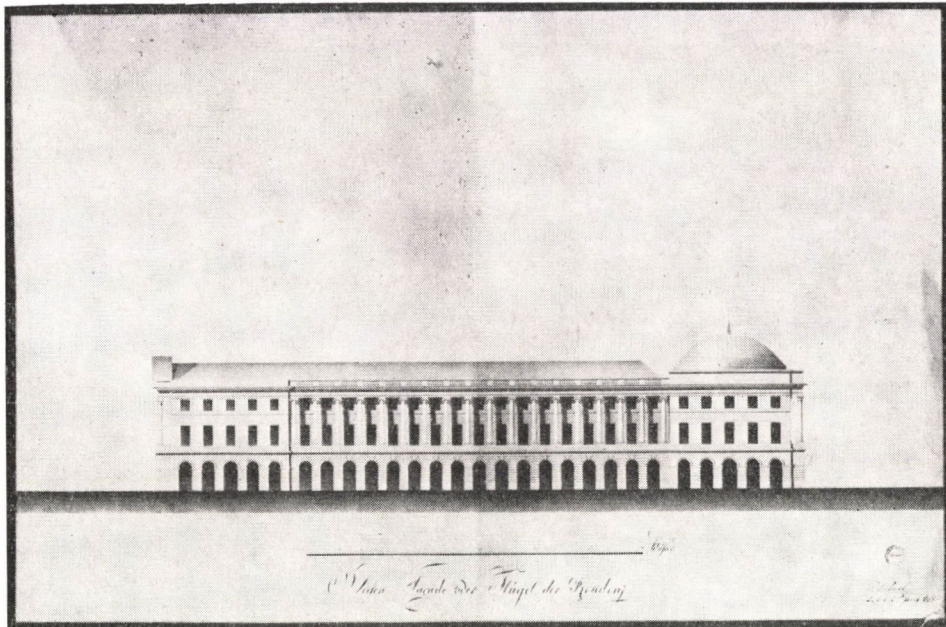


8. Kühnel: Esztergom, Székesegyház főhomlokzata



9. Kühnel: Esztergom, Primási palota dunai homlokzata

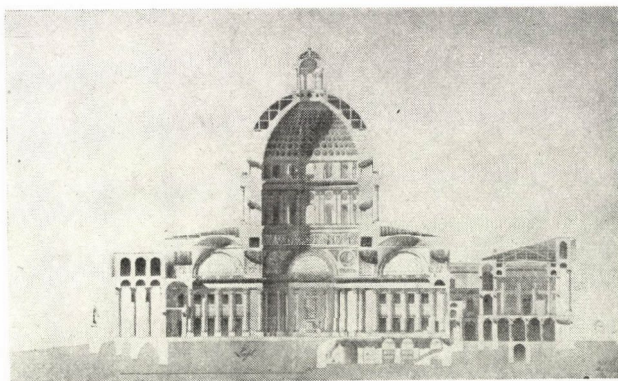




10. Kühnel: Esztergom, Primási palota oldalhomlokzata



11. Kühnel: Esztergom, Székesegyház oldalhomlokzata



12. Kühnel: Esztergom, Székesegyház hosszszelvénye

ben . . . Ha őhercegsége Kühnel rajzoló úr tervét . . . megfelelőnek találja, úgy az enyéim feleslegesek számára, és azok az én kizárólagos tulajdonomban maradnak . . . Ha azonban Kühnel rajzoló úr tervei . . . nem elégítik ki őhercegségét, és ezt velem írásban közli, és felhív arra, hogy

az általam készített tervet . . . bemutassam, erre mégis hajlandó vagyok, valamint arra is, hogy a bemutatás körülményeihez és eredményéhez képest a továbbiakra is nyilatkozzam. Azonban egyszer és mindenkorra, határozottan és hangsúlyozottan meg kell védenem magamat minden olyan további feltételezéssel szemben, hogy ezzel a már elégszer említett Kühnel rajzoló úrral bármiféle közösségbe kerüljek ebben a dologban . . .

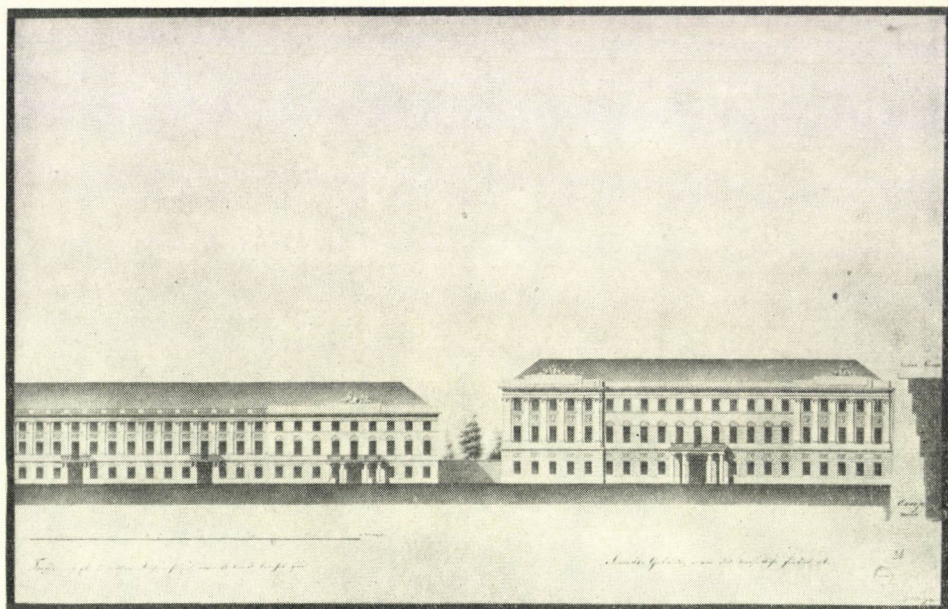
Ezzel véget is ért Remy szerepe, tervei sohasem jutottak el Esztergomba. Terveinek fennmaradt része jelenleg is Bécsben van, az Albertina tervgyűjteményében. [14]

Kühnel terve megnyerte Rudnay tetszését. Mivel csak egyetlen tervet kapott, szükségtelennek találta, hogy nyilvános bírálat alá bocsássa, csupán a káptalan tagjainak mutatta meg. Február 17-én kanonokjaival együtt a várhegyre ment, és ott Feigler Ferenc, a primási uradalom építőmestere megmutatta, hol fognak állni a Kühnel által tervezett épületek. A kanonokok csodálkozó elismeréssel fogadták a gigantikus tervet, és annak kiviteléhez szerencsét kívántak a primásnak. Rudnay még aznap levelet írt Trauttmansdorff herceg főudvarmesternek, és kérte, adjanak szabadságot Kühnel számára, hogy tervét a helyszínen részletesebben megbeszélhessék.

Kühnel március 4-én érkezett Esztergomba, és még aznap délután ő maga magyarázta el tervét az egykori Barkóczy-kapu [15] fölött a Rudnay köré összegyűlt kanonokoknak. Másnap délelőtt Rudnay rezidenciájában gyűltek össze a kanonokok, még egyszer megtekintették a tervet, és elhatározták, hogy a káptalan is Kühnel terve szerint fogja felépíttetni házait. Ez a döntés a primás győzelmét jelentette, mert az ő kívánsága volt, hogy a kanonoki házak is Kühnel terve szerint épüljenek, míg a kanonokok egy része a Barkóczy-féle terv [16] kisebb szerű megoldását pártolta, amely terv szerint annak idején már el is kezdték a házak építését. De legalább ekkora győzelem volt ez Kühnel számára is, mert így biztosítva volt, hogy terve teljes egészében megvalósul.

Kühnel tehát elérte azt, ami után egy életen keresztül sóvárgott, és amiért hét hónapon át megfeszítve dolgozott: egy nagyszabású építkezés tervezője és vezetője lett. Ez töltötte ki azt a nem is egészen három esztendő, amely még hátra volt életéből, és amely nem volt mentes a keserűségtől sem. Ezért azonban kárpótolta őt Rudnay megrendíthetetlen bizalma, amelynek a káptalan előtt is ismételtén kifejezést adott, és amelyről Kühnel így emlékezik meg az 1822. december 1-én Rudnayhoz írt levelében: „Ami főmértőségnek személyem iránti magas bizalmát

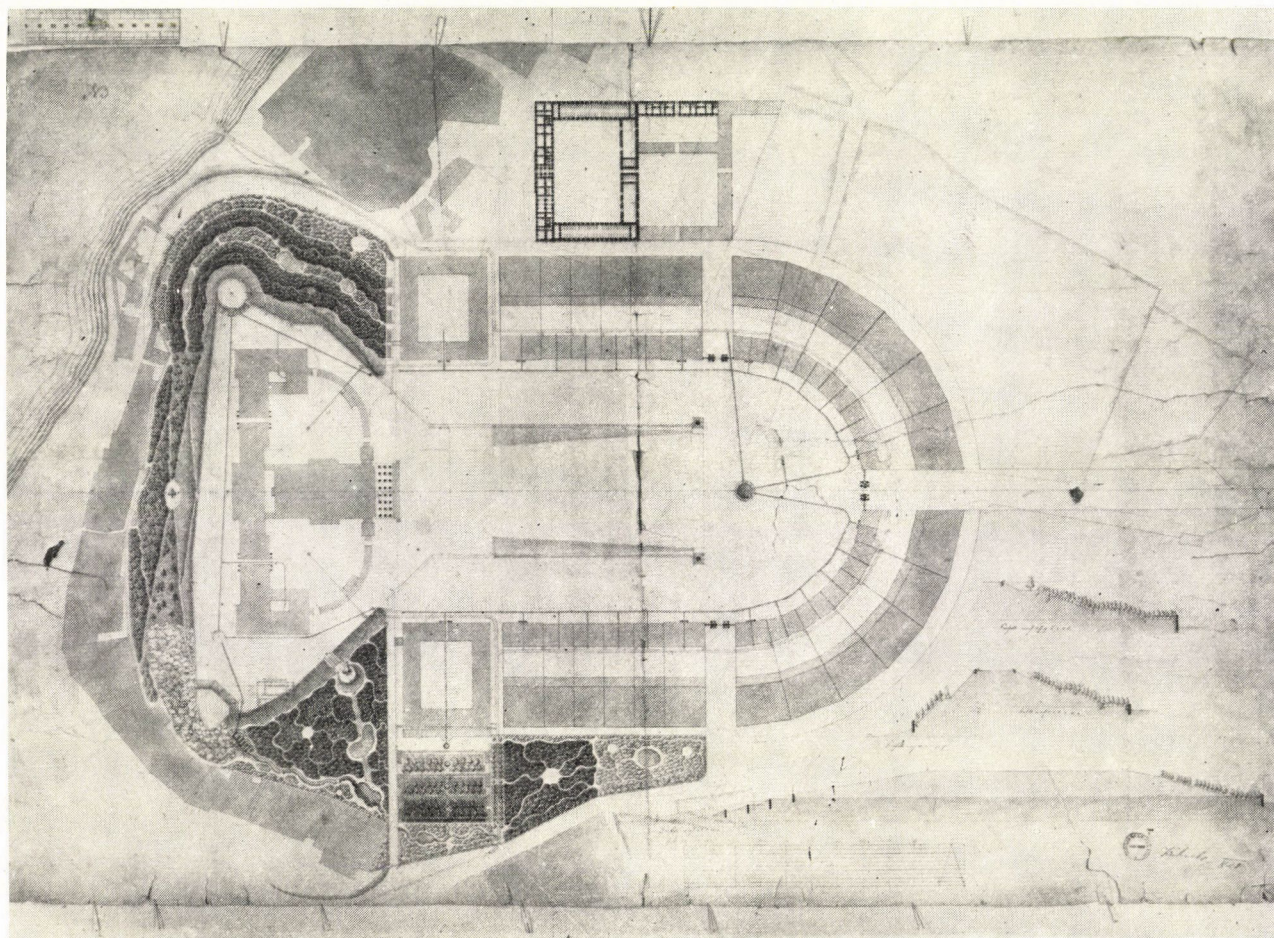




13. Kühnel: Esztergom, Kanonoki házak és szeminárium

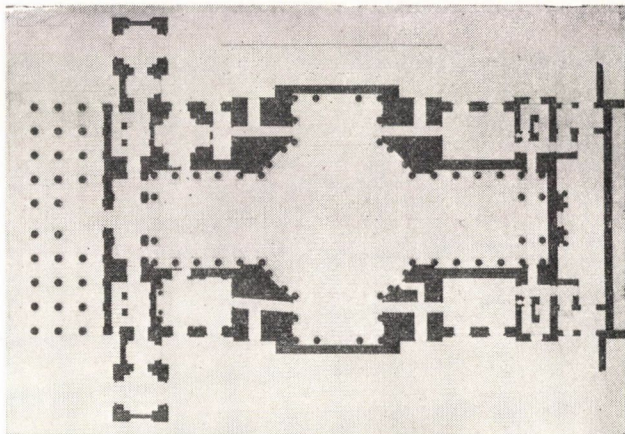
illeti, kérem, méltóztassék ezért az én tiszteletteljes köszönetemet kegyesen elfogadni és meggyőződve lenni arról, hogy engem eddig is egyedül az vezetett, és a jövőben is

csak arra fogok törekedni, hogy mindenben megfeleljek magas kívánságának. . . . Úgy technikai, mint esztétikai tekintetben azt akarom elérni, hogy ez a nagy mű dicső-



14. Kühnel: Esztergom, Épületek elhelyezési terve II.





15. Kühnel: Esztergom, Székesegyház alaprajza II.

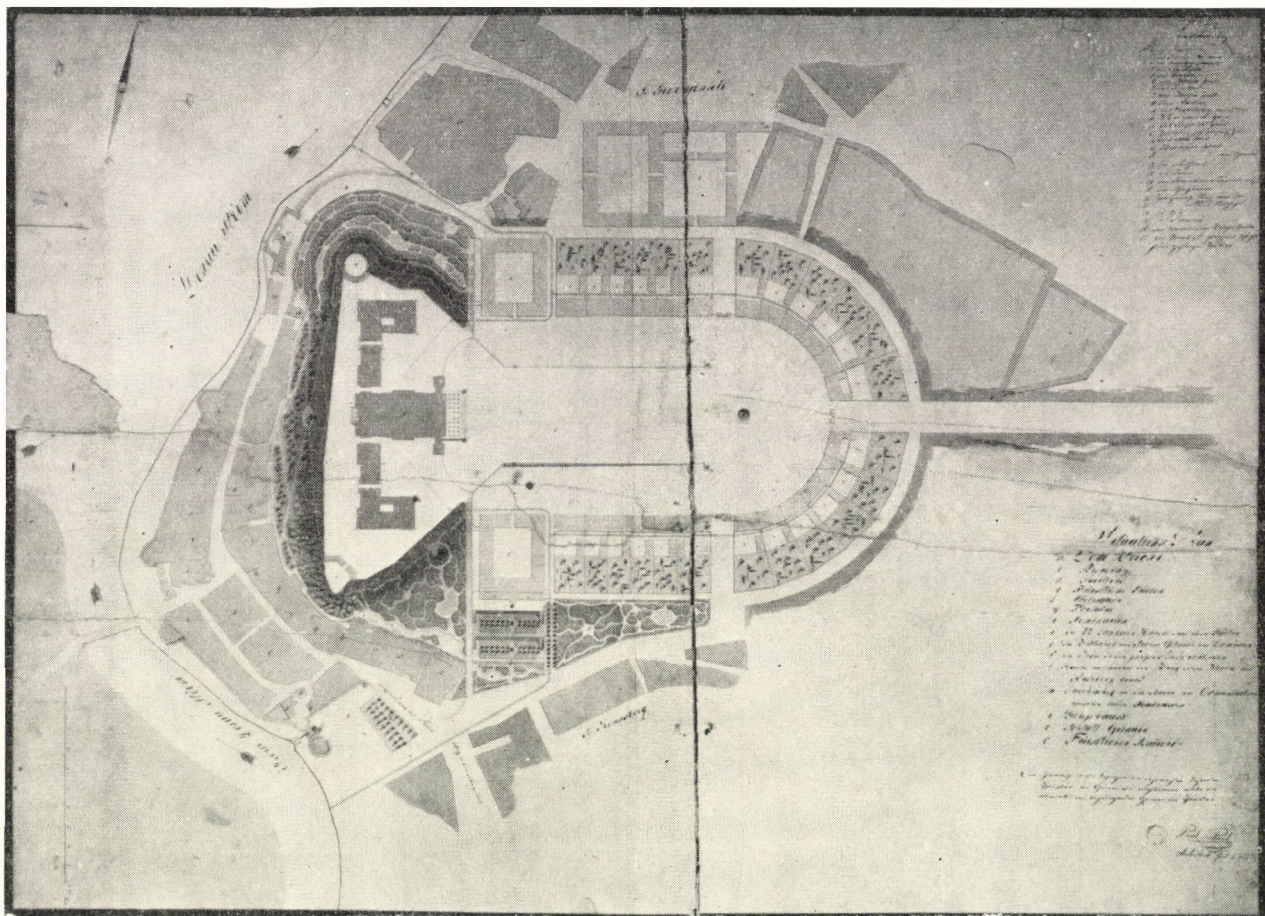
séget hozó és lehetőleg tökéletes legyen. Az lesz az én legnagyobb jutalmam és győzelmem, ha sikerül meggyőzőnöm a nagy és kicsinyes világot, a bölcseket és a balgákat, az ellenségeket és barátokat, hogy nem tévedett főméltóságod, mikor az én csekély személyemet választotta; és egyedül főméltóságod éles tekintete tudta felismerni és méltányolni az érdemességet az élet árnyékos oldalán is, ahol oly sokan vannak hibájukon kívül. És akkor majd mindazoknak, akik eddig nem tudták felfogni, meg kell érteniök, hogyan részesíthetett előnyben főméltóságod engemet annyi kegyelt és a fényben élő emberrel szemben.”

Elsősorban a Hofbauamt és a bécsi építésztársadalom[17] voltak azok, akik nem jó szemmel nézték Kühnel

sikerét. Trauttmannsdorff főudvarmester abban a levélben, melyben értesítette Rudnayt a Kühnel számára kért szabadság megadásáról, szükségesnek tartotta megjegyezni, hogy Kühnel képességei előtte ismeretlenek, és őt még sohasem bízták meg sem tervezéssel, sem építészvezetéssel. Visszatérése után pedig figyelmeztették Kühnel, hogy a hivatali órákat tartsa be, és a hivatali teendőkkel foglalkozzék. Midőn 1821 júniusában ismét szabadságot kért, hogy Esztergomba utazhassék, maga az uralkodó engedélyezte a szabadságot, ami arra mutat, hogy a főudvarmesteri hivatal kedvezőtlen döntésével szemben az uralkodó kegyességéhez kellett fordulnia Kühnelnek. A harmadik szabadságkérés alkalmával pedig (1821. szeptember) már a Hofbauamt a javaslattal terjesztette fel a kérelmet a főudvarmesterhez, hogy Kühnel feleslegessé vált a hivatalban, ezért az kellene, hogy a primás teljesen fogadja őt szolgálatába, ami a kincstárnak is hasznos volna, figyelemmel Kühnel gyenge egészségére.[18]

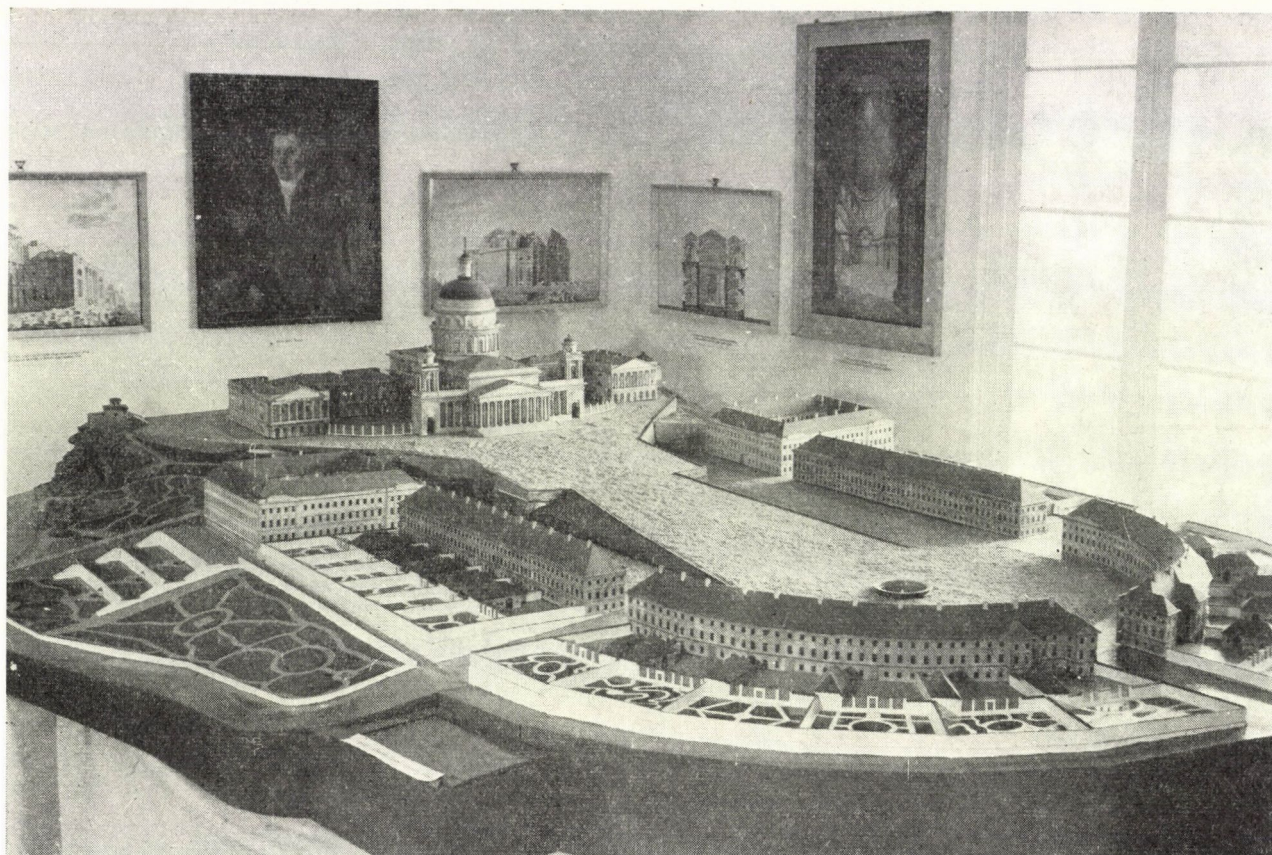
A káptalan tagjainak egy része szintén ellenszenvvel volt Kühnel szemben. Voltak, akik — első sorban Alagovich — a Remyvel való szembel helyezkedése miatt nehezítettek rá. Mások takarékoságból elleneztek Kühnel tervének elfogadását és ezzel együtt Kühnelnek a káptalani építkezés irányításával való megbízását. Ha végül meg is hajolt a káptalan a primás kívánsága előtt, az idegenkedés és bizalmatlanság továbbra is megmaradt. Ennek máig is látható eredménye, hogy beleegyeztek ugyan a kétemeletes házak építésébe, de elhagytak minden nélkülözhető díszítőelemet: erkélyt, oszlopsort, attikát.

Nem fogadták szívesen Kühnelt a primási uradalom tisztjei sem. Legtöbbjük családja már több nemzedéken át szolgálta az uradalmat, a maguk kis birodalmának tekintették azt, ahonnan szerették volna távol tartani az idegeneket. Különösen sérelmesnek tartották, midőn 1822-ben Rudnay — Kühnel kérésére — külön építési



16. Kühnel: Esztergom, Épületek elhelyezési terve III.





17. Kühnel: Esztergom, Várhegyre és környékére tervezett épületsoport makettje

hivatal (Centralbauamt) szervezett, és azt közvetlenül magának rendelte alá.[19]

Az elfogadott terv megvalósításához nyomban hozzáfogtak. Mindenekelőtt bontani kellett, majd hozzákezdtek az alagút, az azt körülvevő pincék és a feljáró út építéséhez. Feigler Ferenc uradalmi építőmester vezetésével 200 kőműves és 500 napszámos dolgozott egészen a tél beálltaig. Őszi látogatása alkalmával Kühnel nem találta kielégítőnek a munka menetét. Hogy ezen segítsen, és az 1822. évi építési időnyre a szükséges építőanyag előkészítését biztosítsa, Feigler helyett Packh Jánosra bízta a munka vezetését, aki addig vele együtt Bécsben dolgozott a tervek elkészítésén, ettől kezdve pedig állandóan Esztergomban tartózkodott.[20]

Az 1821–22-es évek telén készítette el Kühnel az építkezés költségvetését, amelyet 1822 márciusában Thuss János mutatott be a királynak. E költségvetés szerint a primást terhelő építkezés[21] költségének végösszege 5 500 000 forint. A kanonoki házak közül pedig a nagyobbak egyenként 79 000 forintba, a kisebbek 55 000 forintba kerülnek.

Országos ünnepség keretében 1822. április 23-án megtörtént a bazilika alapkövetétele, ezt követően pedig — egyéb munkák mellett — hozzákezdtek a templomalapjának kiasásához. Az ekkor végzett talajvizsgálat eredményéhez képest változtattak a korábbi terven: a primási palotának addig egységes épületét két L alakú szárnyra vágták szét, és ezt a két szárnyt szétöltötték annyira, hogy közöttük elhelyezhették a templomot, amelynek a dunai homlokzata így egy vonalba került a palota dunai homlokzatával.

Az 1823. évi építkezés során történt meg a Bakócz-kápolna áthelyezése, a primási kriptá és az alagút építésének befejezése. Ezek és egyéb kis munkák mellett nagy gondja volt Kühnelnek, hogy a következő évben szükségessé váló márványoszlopoknak a primási uradalom gerejsei márványbányájában való kitermeléséről gondoskod-

jék. A márványbányában megkezdett feltárás azonban nem igazolta a várakozást, nem találtak oszlopnak alkalmas márványtömböket. A szükségesnek mutató tervmódosítás gondolai között érte Kühnelt a váratlan halál.

Már ismételt említést tettünk Kühnel gyenge egészségéről. Miben állott ez a gyengeség, nem tudjuk. Erre vonatkozóan egyetlen forrásunk az 1818. évi orvosi bizonyítvány, ez azonban nem tartalmaz diagnózist, csupán azt állapítja meg, hogy egészségének helyreállítása végett szükséges, hogy a nyár folyamán néhány hónapot vidéken töltsön, továbbá ásványvíz- és fürdőkúrát tartson. A Rudnaytól nyert megbízás lényegesen javított Kühnel anyagi helyzetén (az addigi 800 forint évi fizetéséhez további 4000 járult), és ez bizonyára jó hatással volt egészségi állapotára is. Halálát nem is a krónikusnak tűnő régi betegség, hanem hirtelen fellépett lágyéksérv-kizáródás (einklemmter Leistendarmbruch) okozta.[22]

Kühnel 1824. január 11-én halt meg Bécsben, özvegyet és egy fiúgyermeket hagyva maga után. Feleségének csak keresztnevét ismerjük: Anna, a házasságkötés helyét és pontos idejét pedig egyáltalán nem ismerjük. Valószínű azonban, hogy Kühnel 1807 elején nősült. Kühnel ugyanis számadási kötelezettséggel járó hivatalt viselt, a szolgálati szabályzat pedig nyilatkozatot kívánt az ilyen hivatalnok feleségétől, hogy a férj vagyonával szemben esetleg támasztható követelését mindaddig nem érvényesíti, amíg a férj el nem számolt a kincstárral szemben. Kühnel né ezt az okiratot 1807. február 14-én írta alá. Kühnel egyetlen fia, ugyancsak Pál, atyja halálakor még tanulókorban volt. Ezért Rudnay évi 100 forint segélyt utalt ki a fiú számára tanulmányai befejezéséig.[23]

Miután végigtekintettünk Kühnel életpályáján, foglalkoznunk kell Edvi Illés Gyulának Kühnelre nézve éppen nem hízog feltevésével. „Nem lehetetlen — írja —, hogy a kitünő szaktudású, de egyébként gyöngébb jellemű Kühnelre ösztönzően hatott Remy művészi elgondolása, és azt igyekezett is a saját művéhez felhasználni.”[24]



A továbbiakban felveti ugyan az ellenkező irányú kölcsönzés lehetőségét is, de a gyanúsítás mégis inkább Kühnelre irányul. Az egyetlen adat, amely a Kühnel elleni gyanúra alapot adhatna, Remynek 1820. július 27-én Rudnayhoz írt levele, amelyben elmondja, hogy még mielőtt értesült volna Kühnel önállósulási szándékáról (tehát még júniusban), nyílt őszinteséggel közölte vele saját elgondolásainak egy részét, melyek szerint a tervet elkészíteni szándékozik. Ez azonban nem elégséges alap a plágium vádhoz. Egyébként is Kühnel a tervezés egész ideje alatt abban a hitben volt, hogy a saját tervével együtt Remy terve is Rudnay elé kerül, tehát számíthatnia kellett arra, hogy az esetleges kölcsönzés kiderül. De nincs is szükség semmiféle feltételezésre, mert rendelkezésünkre állanak tárgyi bizonyítékok: a fennmaradt tervrajzok.

Még a tervek összehasonlítása előtt meg kell azonban említenünk, hogy már maga a megbízás bizonyos mértékig megkötötte a tervezők kezét. Rudnay ugyanis átadta Remynek a Barkóczy primás korában készült terveket, és azt kívánta, hogy az új terv ahhoz alkalmazkodjék. Ezzel nemcsak az épületek száma és rendeltetése, hanem azok elhelyezése is nagyjából adva volt.

Először Remy fennmaradt rajjai közül mutatjuk be a jellegzetesebbeket. Az 1. képen a primási palota és a templom földszinti alaprajza látható. A palota 43 tengely hosszúságú, 5 tengely mélységű kétemeletes épület (2. kép), melynek a Dunára néző homlokzatát sarokrizalitok és erősebben kiugró középrizalit tagolják. Ez utóbbi mögött magasodik a templom kupolája. A palota mögött van a folyosókkal és négy saroktoronnyal körülvetett templom. A templomnak oszlopsorral övezett, kör alakú hajójából nyugat felé nyúlik ki a hosszú, ugyancsak oszlopokkal díszített szentély, észak és dél felé pedig egy-egy görög-kereszt alaprajzú kápolna, de ezek egyike sem azonosítható a Bakócz-kápolnával. Úgy látszik, Remy teljesen figyelmen kívül hagyta a Bakócz-kápolnát, pedig ennek a mintául adott Barkóczy-kori tervek készítésénél is nagy szerepe volt. A templom oszlopok előcsarnokkal díszített főhomlokzata (3. kép) hasonlít a jelenlegihez, az oldalhomlokzatot (4. kép) pedig oszlopokkal díszített bejárat nyílik. Az 5. kép a bazilika előtti térre tervezett épületek homlokzatát mutatja.

Kühneltől az épületek elhelyezését feltüntető terv is maradt reánk, mégpedig három változatban. [25] Az első terv szerint (6. és 7. kép) a palota három oldalról teljesen körülveszi a templomot, a keleti oldalra kiugró rövid — kilenc ablaktengelynyi — szárnyat pedig oldalt nyitott folyosó kapcsolja hozzá a templom főhomlokzatát közrefogó két toronyhoz (8. kép). A kétemeletes palota dunai homlokzata (9. kép) 45 tengelyes, az oldalszárnnyak (10. kép) 26, illetőleg 27 tengelyesek. A Bakócz-kápolnát az eredeti helyén meghagyva folyosóval köti hozzá a templom déli oldalához, az északi oldalára pedig annak párdarabját tervezi. A templom főhomlokzatát nyolc oszlo-

pon nyugvó előcsarnok hangsúlyozza, mögötte pedig la-ternás kupola borul a templom középpontja fölé. A kupoladob oldalán, kétharmad magasságban, oszlopsorra helyezett erkély fut körül. A középrizalittal három részre tagolt oldalhomlokzat (11. kép) középső szakaszából nyílik a kápolnához vezető átjáró, a két oldalsó részen pedig oszlopok között elhelyezett ablakok nyílnak. Mindhárom szakaszt hatalmas, félköríves ablak koronázza. A templom belső terét végig oszlopsor szegélyezi (12. kép). A kupola alatti térből indul ki a szentély és a vele egyenlő hosszú főhajó, valamint a félannyi hosszúságú kereszt-hajók. A Várhegy keleti lábánál van a két szeminárium, közöttük a széles feljáró út (alatta a szemináriumokat összekötő alagúttal), az út két oldalán pedig kétszer öt, egyenes vonalban és kétszer hat, negyed körívben elhelyezett kanonoki ház (13. kép).

A második terv főbb változásai: a palota oldalszárnnyai megrövidülnek, és ívben hajló folyosóval csatlakoznak a tornyokhoz, a kanonoki házak száma pedig 22-ről 24-re növekszik négy, egyenként hat házból álló szakaszra osztva (14. kép). A Bakócz-kápolna nem marad meg eredeti helyén, hanem déli mellékkápolnaként a templom részévé lesz, de az áthelyezés ellenére is megtartja keletelését (15. kép).

Kühnel tervének harmadik változatáról (16. kép) már szótartunk. Ez azért vált szükségessé, mert a kupolát hordozó négy hatalmas pillért sziklára kívánták alapozni, a talajvizsgálat pedig azt mutatta, hogy a Várhegy szikla-alapja erősen lejt kelet felé. A két keleti pillér alapozásánál tehát rendkívül mélyre kellett volna ásni az eredetileg kijelölt helyen.

A rajzok egybevetéséből megállapíthatjuk Kühnel tervének eltérő, eredeti voltát Remy tervével szemben. Különösen áll ez az együttes fődarabjára, a templomra. Kühnel jellemét illetően inkább a Remyvel szemben tanúsított magatartását kell mérlegre tennünk. Remy ugyanis nem volt oka Kühnel mellőzésének, inkább segíteni igyekezett rajta, amiért hálát járt volna. Remy azonban csak szánalomból segített. Ő maga mondja, hogy a beteges és gondokkal küzdő ember helyzetén akart segíteni. Tette pedig ezt a hivatali és társadalmi különbség gondos szemlélésével. Mi sem állott távolabb Remytől, mint az, hogy Kühnelnek, az építésznek, érvényesülését előmozdítsa. Kühnel pedig éppen erre vágyott, erre törekedett. Ezt pedig nem róhatjuk fel bűnéül még akkor sem, ha ez szükségképpen össze volt kötve azzal, hogy szembehelyezkedjék hivatali főnökével. Kühnel művének szakmai méltatása az építészettörténet feladata. Bizonyos azonban, hogy a kortársak túlnyomó többsége elismeréssel fogadta Kühnel tervét, a későbbi nemzedék pedig tisztelettel tekint a bazilikára és az azt körülvevő, befejezetlenségében is nagyszabású épületegyüttesre, amelynek alapvonalait az ő terve határozta meg.

Prokopp Gyula

## J E G Y Z E T E K

1 Kühnel Pál életrajzát mindeddig nem írták meg. Néhány életrajzi adatát közölte Edvi Illés Gyula „Az esztergomi főszékes-egyház” című művében (Bp. 1929.). Jelen írásunk egyúttal választ ad Rados Jenő kérdésére is: „Hogyan történt Kühnelnek az esztergomi építkezés tervezésével való megbízása?” (A neoklasszicizmus nagy magyar templomai — Bp. 1937. 20.)

2 A Pohl-féle Haydn-monográfia közli az Eszterházy hercegek zenekarának tagnévsorát (C. F. Pohl: Josef Haydn — Leipzig, 1882. — II. kötet 372. és 375.) Eszerint Kühnel Antal 1744-től 1765-ig volt a zenekar tagja. A kismartoni Schlossgrund — Oberberg-i plébánia anyakönyve szerint Kühnel Antal „musicus arcis Kismarton, oriundus ex Leippa Bohemiae” 1750. aug. 26-án kötött házasságot Zeisl Katalinnal, Zeisl Mátyás bécsi polgár leányával. E házasságból származó gyermekek keresztelésére vonatkozó feljegyzések hol „musicus aulicus”-nak, hol pedig „Bauschreiber”-nek mondják az apát. Zeisl Katalin 1758 februárjában meghalt, Kühnel Antal pedig rövidesen újból megnősült. A kismartoni anyakönyvben nincsen nyoma ennek a második házasságnak, a második asszonynak csupán a keresztnevét (Anna Mária) ismerjük a gyermekek keresztelésére vonatkozó bejegyzésekből. 1760 és 1769 között hét gyermek született a második házasságból. A negyedik gyermek

volt Pál Antal, az építész. A keresztelési bejegyzésekben az apa foglalkozása váltakozva „dominialium aedificiorum notarius”, „dominialis bauschreiber” és „dominialis aedificiorum noregistratir”-ként van megjelölve. (Az adatokat a kismartoni püspöki hivatal volt szíves közölni.)

3 Kühnel akadémiai tanulmányaira vonatkozó adatokat az Akademie der bildenden Künste rektori hivatala közölte.

4 A bécsi egyetem levéltárának értesítése szerint a levéltári jelenlegi állományában nincsen olyan irat, amely Kühnel egyetemi tanulmányait igazolná. Ennek ellenére sem tekinthető kizártnak, hogy Kühnel a bécsi egyetem hallgatója volt, mert II. József korának iratai csak hiányosan maradtak fenn.

5 Hohenberg (1732–1816) 1738-ig volt Hofarchitect. Fő műve a schönbrunni park gloriettje. (Thieme–Becker: Künstlerlexikon, XVII. kötet, 312.)

6 Az 1787. évi pályázat alkalmával a második díjat a bécsi származású Jacob Wilhelm nyerte. Az utóbbi pályázat alkalmával a két ezüstérem egyikét ugyancsak Jacob Wilhelm, a másikat a sziléziai származású Josef Exner nyerte el.

7 A Hofbauamtal kapcsolatos adatokat az Österreichisches Staatsarchiv szíves közléséből vettük.



8 Ludwig Gabriel Remy 1776-ban született az elszászi Reichshofen-ben, meghalt Bécsben, 1851-ben. K.K. Regierungsrat, igazgatói állása mellett 1833 óta titkára, 1847 óta pedig alelnöke az Akademie der bildenden Künste-nek. Igazgatói állásából 1843-ban nyugdíjazták. Nevezetesebb épületei voltak a császári növényház és lakóépületek, ezeket azonban később lerombolták. Terveket készített Bécs városrendezésére is, de ezek nem kerültek kivitelre. (Thieme—Becker: Künstlerlexicon, XXVIII. kötet, 153.)

9 Ezt az adatot, valamint az esztergomi építkezés tervezésével kapcsolatos további adatokat is Remy, Kühnel, Rudnay és Alagovich leveleiből vettük, melyeket az esztergomi primási levéltár őriz. (Acta Card. Rudnay. — P.E. no. 32.)

10 Kühnel és Thuss barátságának eredetére nincsen adatunk. Bizonyára előmozdította azonban barátságukat a közös, magyarországi származás és az a körülmény, hogy az 1800-as évek elején mindkettőjüknek a bécsi Josefstadtban, egymástól nem nagy távolságban volt a lakásuk.

11 Thuss János 1819-ben magyar nemességet kapott (l. Illésy—Pettkő: A királyi könyvek — Bp. 1895). Pályájának adatai a nemesség elnyerése iránt benyújtott kérelméből tűnnek ki (O.L.—A.39. — 1462) 1819. Az 1820-as évek elején Esztergom vármegye táblabírái közé választotta.

12 Azon a napon, amikor Rudnay átvette a Szent István-rend nagykeresztjét Lajos főhercegnek, a király testvérének kezéből. Téves tehát Edvi Illésnek az adata, hogy a megbízás június 28-án történt.

13 Nincsen kifejezett adat arra, hogy Kühnel magyar volta (magyarországi származása) indítékként szerepelt Rudnay elhatározásánál. De mégis következtethetünk erre abból, hogy az egri származású, de magyarul nem tudó Hesz Mihálynak („vaterländischer Maler”), valamint Ferenczy Istvánnak éppen magyar voltunk miatt adott megbízást. Ferenczytól azt is kívánta, hogy magyarországi fehér márványból készítse a szobrot!

14 Az Albertinában őrzött rajzok jelzetei: Mappe 92 — Umschlag 21—24. no. 1—20.

15 „Barkóczy-kapu”-nak nevezték azt az átjárót, amelyet a jelenlegi „Sötét-kapu” nyugati oldalán épített Barkóczy a városrészek közötti összeköttetés céljára. A Kühnel-féle terv ezt pincévé alakította át, és annak keleti oldalára építette a sokkal tagasabb „Sötét-kaput”.

16 Barkóczy idejében kétféle terv készült. A korábbi szerint a várfalak épéséig maradtak volna, és a várba tervezett templomot és palotát a várfalon keresztül lépcső kötötte volna össze a hegy lábánál épülő kanonoki házakkal. A későbbi terv szerint, amelynek

építését meg is kezdték, elbontotta a keleti várfalat, és nagyjából a mai elrendezést valósította volna meg, de a kanonoki házak közötti tér szűkebb lett volna. Ezek az utóbbi tervek a második világháború idején megsemmisültek, de az azok alapján készített famodell megmaradt.

17 Bizonyára ezek közé tartoztak Alois Pichl és Ferdinand Pichl építésszek is (Thieme—Becker: Künstlerlexikon XXI. kötet 585. o.), akiknek a megbízás elnyerése iránti kérését Leardi Pál bécsi nuncius támogatta Rudnaynál. (A Pichl-testvérek és Leardi nuncius levelét, valamint Rudnay válaszáat l. a 9. jegyzetben említett iratoknál.)

18 A király közbelépését megmagyarázza, hogy megelőzően már bemutatták neki Kühnel terveit, és azok megnyerték a király tetszését. A bemutatás körülményeit nem ismerjük, de hogy megtörtént, azt tudjuk Rudnaynak az 1821. június 15-i konzisztórium alkalmával tett kijelentéséből: „Kühnel architectus in commissio sibi opere eam dexteritatem et peritiam exhibuit, ut ideae ipsius et delineationes suae etiam majestatis sacratissimae conspectui praesentari et adprobationem altissimam obtinere meruerint.” (Esztergomi káptalan magánlevéltára — Protocollum capituli anni 1821 — 774.) — Ugyancsak ez a magyarázata annak is, hogy a Hofbauamt szeptemberi javaslatára a főudvarmesteri hivatal ezt válaszolta: „es sollte die allerhöchste Beschlussfassung eingeholt werden”. Ezt persze — a történetek után — meg sem kísérelték.

19 A primási tisztek ellenérzését csak növelte, hogy Kühnel az unokaöccsén, Pachk Jánoson kívül (akit Architekt-Adjunkt minőségben vett maga mellé) még más idegeneket is hozott magával. Így 1821 júliusában a csehországi Wasseckből származó Dombach Jánost küldte főpallérként (Werkmeister), aki közvetlenül megelőzően a bécsi Maria am Gestade templom restaurálásánál dolgozott mint pallér. Dombach meg is telepedett Esztergomban, és később tagja lett az esztergomi közműves céheknek.

20 Ettől kezdve Pachk és Kühnel állandó levélbéli érintkezésben voltak egymással. Emellett Kühnel személyesen is ellenőrizte a munkát, még pedig 1822-ben hat, 1823-ban négy alkalommal. A tényleg egy részét viszont Pachk töltötte Bécsben Kühnelnél.

21 A primást terhelte az összes talajmunka a védőfalakkal, csatornázással és vízvezetékkel együtt, valamint a templom, a palota és a két szeminárium felépítése.

22 Bécs város levéltárának értesítése a Totenbeschauprotokoll alapján.

23 L. a 9. számú jegyzetben említett iratoknál.

24 Az 1. számú jegyzetben említett művének 12. oldalán.

25 Kühnel tervrajzait a primási levéltár rajzgyűjteménye őrzi.

## DER ARCHITECT PAUL KÜHNEL (1765—1824)

Der Architect Paul Kühnel ist am 23. November 1765. in Kismarton geboren. In den Jahren 1782—1787 studierte er Architectur an der Akademie der bildenden Künste in Wien, wo auch das goldene Prämium des grossen kaiserlichen Preises ihm zuerkannt wurde. Nach der Absolvierung seiner Studien ist er als Akzessist im Dienste des Hofbauamtes getreten. Hier verbrachte er drei Jahrzehnten, indessen die Posten eines Bauaufsehers, Buchhalters, Kalkmessers, zuletzt eines Amtszeichners bekleidete. Er hat wiederholt versucht von diesen untergeordneten Wirkungskreisen los zu werden und hat sich um die freigewordene Stelle des Hofunterarchitecten, später des Hofarchitecten beworben, konnte aber — trotz der Zufriedenheit seiner Vorgesetzten — diese Beförderung nicht gewinnen. Er war schon in seinem 55. Lebensjahre, als die ersehnte Möglichkeit ihm zu Teil geworden ist, kein Beamter, sondern Architect zu sein.

Im Jahre 1820. hat der Erzbischof von Esztergom, Alexander Rudnay, dem Hofbauamtsdirektor Ludwig van Remy aufgetragen die Pläne der neuen Kathedrale und anderer kirchlichen Gebäude in Esztergom zu entwerfen. Zur Aufnahme der Situation des Bauerrains hat Remy

seinen Amtszeichner Paul Kühnel nach Esztergom ausgesendet. Hier hat sich Kühnel entschlossen, eigene Pläne zu diesem grosszügigen Unternehmen auszuarbeiten. Er hat mit anstrengendem Fleiss gearbeitet und die Pläne bis Anfang des Jahres 1821. fertiggestellt. Für Rudnay war es willkommen, dass er von zwei Plänen wählen können wird, aber Remy ist beleidigt zurückgetreten und hat seine Pläne dem Erzbischof nicht vorgelegt. So hat Rudnay den Plan des Paul Kühnel angenommen und hat auch die Bauführung ihm anvertraut. Kaum die Fundamenten der Kathedrale gebaut waren, als Kühnel am 11. Jänner 1824. in Wien gestorben ist. Die Bauführung hat sein Neffe und Adjunkt, Johann Pachk übernommen.

Der Verfasser hat die, in der Wiener Albertina aufbewahrten Pläne von Remy jenen von Kühnel gegenüberstellt und festgesetzt, dass Kühnel — obwohl es für ihr möglich gewesen wäre — nichts von den Plänen des Remy entlehnt hat.

Der Plan der Kirchenbauten in Esztergom sind das einzige Werk des Architecten Paul Kühnel, doch hat er damit seinen Ruhm begründet.

Gyula Prokopp



Élő kortársunk lehetne, ha pusztító betegség — a kor „klasszikus” betegsége — nem ragadja el oly döbbenetes korán.

Sokáig kutattam a nyomdokain.

Nagybányán, a szülővárosában már kevesen emlékeznek Maticska Jenőre. A régi, patinás Nagypénzverő utcában sem áll már az a ház, ahol legszebb képeit festette, és ahonnan festőtársai utolsó útjára kísérték a nagybányai temetőbe. Menet közben kellett rájönnöm, emberi arcéléhez, feltérképezetlenül reánk hagyott életművéhez nem is lehet a kutatás megszokott módszerével közeledni. Itt-ott egy-egy elszórt adat, szubjektív emlékezés, képeinek rejtőző remekei hoznak közelebb a célhoz. Mozaikkockák — a részletek árnyaltsága nélkül.

Művészeti lexikonok a századforduló nagybányai iskolájának legtehetségesebb fiatal tájképfestőjeként tartják számon. Sokan Hollósy és Ferenczy mellé állítják, akik tanárai voltak. Mások Millet és Corot neveit emlegetik, a legnagyobb barbizoniak *paysage intime* hangulatát fedezik fel képeiben. Szubjektív túlzások vajon? — Egy bizonyos: indulásának lendülete, ragyogó *plein air* sorozata bizonyítani látszik, hogy valóban *azzá lehetett volna*. S halála után — ötven esztendő távlatából — meggyőzően hangzik a kortárs Ferenczy Béni értékelése. A festő Maticska „egész merészen a Hollósy-féle tájképet Ferenczy legszebb koloritjával tette magáévá”.

\*

Maticska Jenő 1885. november 30-án Nagybányán született.<sup>[1]</sup> Emlékezetes esztendő. Ebben az évben készült el Hollósy Simon az akadémikus hagyományokkal szakító, első naturalista képével, a *Tengerihántással*, s nem sokkal azután Szabadiskoláját nyitja meg az Isar parti fővárosban. Kerek tíz esztendő választ el attól a naptól, amikor ez a nemzetközi festőtársaság, a Hollósy-iskola, müncheni telepéről lerándul a nagybányai hegyek közé. Így hát a gyerek Maticska már szemtanúja lehetett a híres bevonulásnak, a nagybányai iskola megalakulásának, mely szellemével, festészetének forradalmi újszerűségével a modern művészetek úttörője lett.

A nagybányai iskola első két nemzedéke sorában köismerten kevés az „őshonos” nagybányai. Maticska ezek közé tartozik. Gyermekeveiről több adatunk van. Valószínűleg a Fazekas utca 25. szám alatt született, s csak édesapja halála után költöznek át a Nagypénzverő utca 2. szám alá. A szülők, sőt a nagyszülők is két nemzedékig követhetően, iparosok. Maticska János és Robb Teréz gyermeke. Édesapját 1903-ban vesztí el. A nagybányai asztalosmester 51 éves. A halál oka ugyanaz, mint a fia esetében: tüdővész.

A fiatal Maticska sokat tanult az apjától, aki mesteriségének igazi művésze volt. Apjának tehetségét, színes népi képzeletvilágát örökölte. Érdekes a Ferenczy Béni jellemzése: „Azok közül a régi asztalosmesterek közül való volt, akik az általuk készített bútort be is festették, de nemcsak a fa ereztét, asztalos nyelven „flödert” tudta festeni, hanem virágdíszeket, kacsakaringós „úri ornamentikát”. Szabad idejében, mint igazi népi festő olajjal vászonra virágcsendéleteket festett.

Néhány ilyen képre az öreg Maticskának elég jól emlékszem. A háttér világosszürkés-sárgás tónusú volt, egy karcsú nyakú, hasas vázában, ennek a színe többnyire sötétbarna vagy fekete, vagy kék, a virágok karcsúan nyúltak ki, és szinte a palmetta szimmetriájával hajladoztak jobbra-balra. Nem volt ez »pontos« naturalizmus, inkább valami ornamentális népi realizmus, hiszen az ábrázolt virágokat a botanikus vagy kertész pontosan felismerte volna. Ezek a csendéletek olyan hibridek voltak a tisztán ornamentális habáni cserépedényeken vagy régi tulipános ládákön látható virágmotívumok és a hollandi botanikus virágcsendélet között.” (Ferenczy Béni, Nagybányai emlékeim. Csillag 1956. 5. szám. 997. o.)

Igen valószínű, hogy apja bátorította művészi hajlamait, szívesen vette barátokozását a nagybányai festőtársasággal. Mély nyomot hagytak a fejlődő gyermek képzeletében a műhelyben látott képek, színes nagybányai tájak, melyeket rájázní hoztak az apja műhelyébe. A Lyka Károly szerkesztette Művészet 1906-os évfolyamának egyik rövid értékelésében olvassuk Maticskáról: „Inasgyerek korában apja mellett egy asztalos műhely falai között érezte meg a festés első szenzációit. Képrámák készültek, képeket pakoltak ebben a műhelyben, s bizonyára itt kapott Maticska mulhatatlan kedvet a piktorkodáshoz.”

Közben teltek az évek. A fiatal Maticska a nagybányai reáliskola tanítványai között öt osztályról szerezte bizonyítványt, mégpedig a nemrég előkerült (1899. jún. 29-én kibocsátott) iskolai értesítő tanúsága szerint általános jó osztályzatot. Három tantárgyból, rajzból, testnevelésből és gazdasági ismeretekből vizsgázik kitűnőre. Továbbtanulásról azonban a család eléggé szűkös anyagi viszonyai mellett szó sem lehetett.

Az iskolás évek futó élményeit rögzíti „a másik nagybányai”, Tersánszky J. Jenő színes leírása. „Maticska Jenő, a festő velem járt iskolába a negyedikig. Nyurga, bandzsál s nálam több évvel idősebb fiú volt. Nem értem, hogyan keveredtek az elemi iskolás tananyagok közé az Odisszeusz-regék, de tény, hogy Maticskát Polifémusz, a félszemű óriásnak csúfolták. Róznér Pistával volt különösen nagy barát, ketten voltak az osztály mókamesterei.” (Tersánszky J. Jenő, Igazi regény. 6. rész. Nyugat, 1928. I. sz.) Egy másik helyen: „Az elemiben együtt ültem a padban Maticska Jenővel, és Krizsán János ugyanott, két osztállyal feljebb tanult. Maticska és Krizsán is megszakították tanulmányaikat, és beállottak növendéknek a festőiskolába.” (Tersánszky J. Jenő, Nagy arnyakról bizalmasan. Budapest, 1964. 185. o.) S ugyan csak Tersánszky leírásában bukkanunk rá a Munkácsy—Maticska analógia később is sokszor citált, bár inkább csak tetszetős, mint igaz változatára. „A negyedikben egyszer csak szóbeszéd tárgya lett, hogy Maticska bekerült a ligeti festőiskolába. Munkácsyt emlegették több okból is. Maticska apja is asztalos volt. S a kistű is a tulipános ládák cirádaival kezdte meg első remekeit. Aztán a kis Maticska haja is olyan drótszőrűen bodros és boglyas volt, mint a Munkácsy.”

Hogyan került Maticska a nagybányai iskola alapítójának vonzkörébe? Fáy Sándor közlése szerint a jóképű nyurga fiú önként jelentkezett modellnek. Réti István,



az iskola történetírója tagadja ezt a változatot. Abban viszont mindketten egyetértenek, hogy később, „egy természet után készült tájképe annyira megtetszett Ferenczy Károlynak, hogy felvette a nagybányai iskola növendékei közé” (Szentiványi Gyula közlése). De ez már Hollósy végleges távozása és a Szabadiskola 1902-es megalakulása után történt. Márpedig Maticska jóval korábban csatlakozik az iskola bohém társaságához. A felfedezés prioritása minden bizonnyal Thorma Jánost illeti meg, ahogyan azt Réti is jelzi *A nagybányai művésztelep* című könyvében.

Az értelmes, gyors felfogású gyermek csakhamar kedvence lesz a művészeknek. Iványi-Grünwald papírt és szentet vesz neki, Hollósy ingyen tanítja a festők ligeti műtermében. Tulajdonképp, Rétit is beleértve, valamennyi alapító tag korrigálta a rajzait és első próbálkozásait a festékekkel és ecsettel. Nem eredmény nélkül. Szén- és krétarajzokat, tájképeket készít a festőzseni korán megnyilatkozó tehetségével. Mint feljegyezték, Hollósynak annyira megtetszettek a képei, hogy 1898-ban a legjobb helyre állítja a tanítványok ligeti kiállításán.

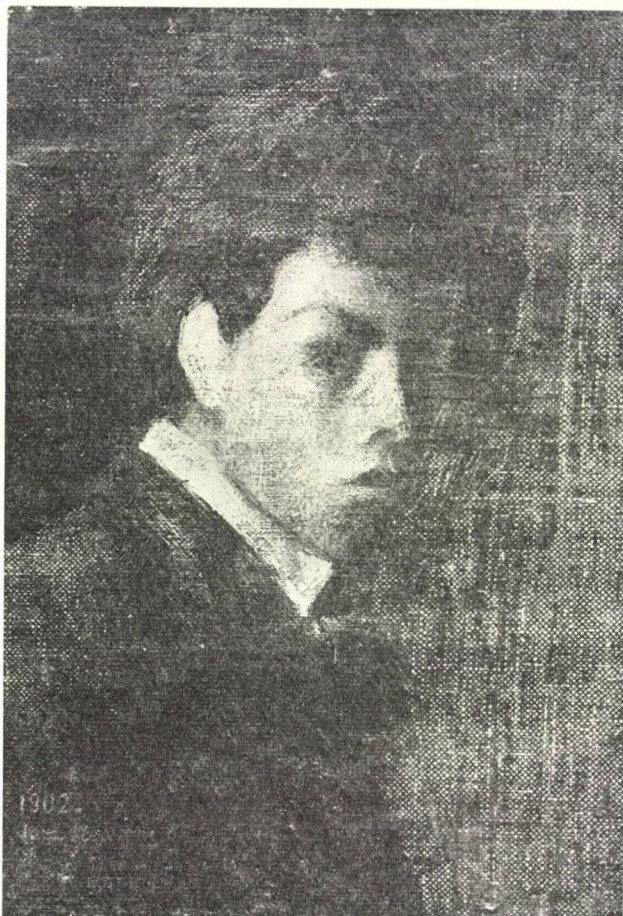
Ezt az első Maticska-kiállítást követte az igazi nagy sikerélmény. Tizenhat éves, amikor a kolozsvári Egyetemi Kör kiállításán (1901. december 15 és 24-e között) a bíráló bizottság első díjjal és külön dicséret oklevéllel tünteti ki, majd 1904 őszén képeit a Nemzeti Szalon tárlatán is bemutatják.

Kolozsvári kiállításáról több adatunk is van. Az *Egyetemi Lapok*, a kolozsvári Egyetemi Kör időszaki folyóirata, a kiállítás katalógusát közli, felsorolva benne a bemutatott Maticska-képeket is. (Eszert az alábbi hét — 30 és 100 korona között bejegyzett — olajfestményről van szó: *A Rozsály teteje*; *A rozsályi szénarét*; *Nagybánya környéke*; *Rozsály-hegyi táj ködös időben*; *Fernezelyi patak-részlet*; *Nagybányai külvárosi részlet*; *Nagybánya—Kereszthegv.* [2])

Kritikái között tallózva, hadd idézzük a kolozsvári *Újság* említett számának cikkéből: „Csak annyit hallottam róla — olvassuk az ismeretlen szemleíró tollából —, hogy nagyon fiatal, és a nagybányaiak jóvoltából tanult valamelyest. De annál többet mondanak képei! Nyomasztó, nehéz, Hollandiára emlékeztető színeit Nagybánya embereinek köszönheti. (Vagy talán a sajátjai volnának?)”

1902 és 1904 között a Szabadiskolában dolgozik. Hihetetlen termékenységgel, tájképeinek sorozatát s több portréját készíti. 1903 a csúcs. Lényegében ekkor éri el festői szemléletének kiteljesedését. Ami ezután következett — beleértve római kezeltetését is —, az már inkább a hanyatlás, a betegség mind jobban kiütöző testi és lelki fáradtsága. Több önarcképe jelzi e korszak határait. Legkorábbi ismert portréja a család egyetlen élő rokonánál — mintegy nyolc Maticska-képpel együtt —, Slevenszky Lajos nagybányai festőnél található. A kis méretű (29 × 21-es) *Önarckép* (vázlata talán már a Hollósy-iskolában készült) olajfestmény vászonra, de teljesen grafikus hatású. Úgy tűnik, mintha egy fekete-fehér, kontrasztos szénrajz lenne. 1902. január elején készült. Még friss, fiatal arcot ábrázol, élénk, érdeklődő szemekkel. Nyoma sincs még rajta a pusztító kórnak. Hasonló tartású, meditáló portré az 1903-ban készült és Bornemisza Géza ajándékként a budapesti Szépművészeti Múzeum tulajdonába került szénrajza is. Betegséggel viaskodó éveit ugyancsak két portré örökíti meg. A híres Czóbel-kép és egy, lánytestvérének, Maticska Máriaának ajánlott képe halála esztendejéből, 1906-ból.

A Czóbel-kép külön tanulmányt érdemel. Kétségkívül remeke a kor portréfestészetének. A századforduló idején Párizsban és Nagybányán dolgozó Czóbel Bélát és Maticska-kát közismerten meleg barátság fűzte egymáshoz. S ez a barátság láthatatlan hullámokban sugárzik felénk a kép egész faktúrájából. Ugyanakkor benne érezzük a betegséggel küzdő koraérett gyermek-ember egész tragédiáját. A mélyzöld alaphból kivillanó dekoratív fehér ing-mell, a megtörtén világitó beteg szemek, az ábrázolás életes biztonsága valósággal foglyul ejtik a nézőt. (Itt jegyezzük meg, hogy a kiállításokon többször is szerepelt, katalogizált kép szintén Slevenszky Lajos tulajdonában



1. Maticska Jenő: *Önarckép*, 1902. (Nagybánya, magántulajdon)

van, bár a Réti-monográfia „ismeretlen magántulajdonként” jelzi.) Az utolsó Maticska-portré csak néhány héttel halála előtt készült el. Sápadt, férfias arc, alig hisszük el, hogy csak négy év választ el a sorozat első képétől.

Portréi vallomások és feltétlenül őszinték. Igazi eleme azonban a tájkép. Hivatásának érezte a tájképfestészetet, olyan rendületlen hittel, mint Paál László óta talán senki más. A kiindulópont Hollósy festészete. Tőle tanulja



2. Tóth István: *A Nagypénzverő utca Nagybányán*, 1925.





3. Maticska Jenő: *A Rozsályon*, 1901. (Nagybánya, múzeum)

meg a plein air festészet titkait, az éles napfényben feloldódó formák visszavetítésének technikáját. Csakhogy amíg mestere többnyire visszafogott színekkel, a szürke, barna és a zöld árnyalataival dolgozott, az ő palettáján minden színessé lett, elszakadt a műterem-festészet minden maradék kötöttségétől.

Stíluskorszakai tulajdonképpen nincsenek. Fejlődése inkább parabolászerűen rajzolható fel, egy olyan vonalként, ahol az 1903-as dátum jelzi a csúcst, a római út és súlyosbodó betegsége a hanyatlást. Igazat kell adnunk tehát egyik neves méltatójának, Felvinczi Takács Zoltánnak, aki így ír az 1912-es jubiláris kiállítás Maticska-kollekciójának értékeiről. „A fiatal Maticska rendkívül közel állott még első benyomásaihoz. Ideje sem volt szegénynek arra, hogy bár csak egyetlen változáson átmenjen. Úgy látta még az ő kedves Nagybányáját, ahogy az érintetlen és a legfinomabb hatásokkal szemben fogékony kedélyének megfelelt.

És be is tudott számolni belső élményeiről, mert zseniális képiro tehetség lakozott benne. Különös ritmus-érzékénél fogva a motívumok megválasztásában nem volt párja. Fiatal festőbarátainak ő volt az irányítója ebben a tekintetben. A nagyobb és kisebb tömegek szerencsés csoportosításával hatalmas mozgást és sejtető erőt vitt az anyagba. Jellemző nagybányai tájrészletei — mert többnyire azokat festette — a legérdekesebb távlati problémákat tartalmazzák.” (Nagybánya, 1912. szeptember 26.)

A két háború viharából megmaradt Maticska-képek többsége valóban Nagybányán és közvetlen környékén készült, csak néhány képeről feltételezzük, hogy Felsőbányán vagy a szomszédos falvakban festette. Nagyon gyorsan, szinte egyetlen ülésből festett. Réti és Thorma is hangsúlyozza, hogy nem volt párja a motívum biztos-kezü kiválasztásában, „szinte mindent képnek látott”. Kiváló példa erre egyik legkorábbi, 1901-ből származó, már kikerült képe a nagybányai megyei múzeum tulajdonában. *A Rozsályon* címmel jelzett, mintegy 50 × 40-es vászra éppen a rendkívül egyszerű témaválasztásával ragad meg. Egy domboldalon magas fák és néhány szikla, minden romantikus beállítás nélkül. A szürkés-kék égbolt és a kissé színt vesztett fűzöld mező alig áll kontrasztban egymással, csak az éles horizontvonal fokozza a kép drámaiságát. (Színhatását sajnos kissé lerontják a rossz festéken jelentkező kraklúrok.) Ugyanaz a motívum talán még egyszerűbb formában jelentkezik a *Klastromrét* című képen (1903). [3] Előtérben mező, néhány bokorral, majd kiugró dombhát éles kontúrja, fák zöld foltjaival; egyszerűségében monumentális, jellegzetes Maticska-kép. Hasonló fogantatású a *Kazlak télen* című két változatban ismert festménye. (Utóbbi egyik változatát Réti István

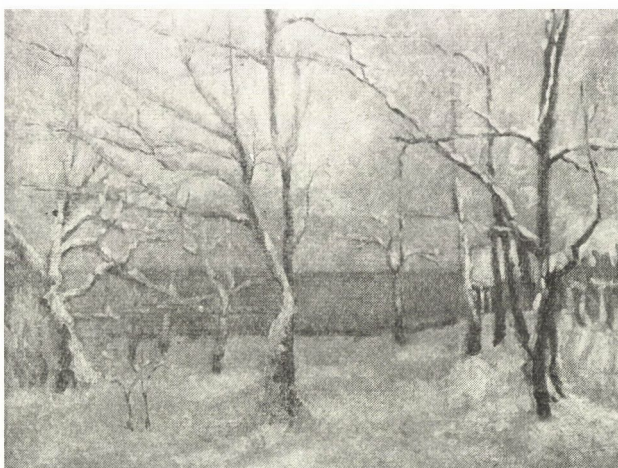
esztendőkön keresztül mint a motívumválasztás szemléltető példáját mutogatta tanítványainak.) [4] Különösen szép tájképei az 1903-as termékeny esztendőből a *Téli reggel* és a valószínűleg felsőbányai tájat ábrázoló *Hóolvadás* című festménye (Szigyártó László tulajdonában Nagybányán). Ehhez a sorozathoz tartozik az ugyan-



4. Maticska Jenő: *Domboldai a Virághegyen*. (Nagybánya, Stevenszky L. tul.)



5. Maticska Jenő: *Kapálók* (Nagybánya, múzeum)

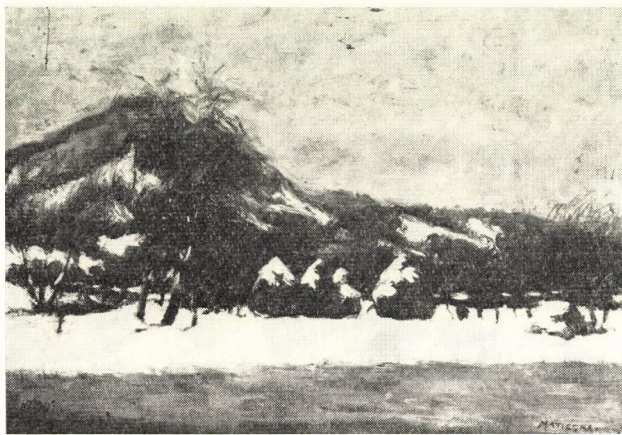


6. Maticska Jenő: *Havas fák* (Nagybánya, dr. Sálájan Joan tul.)





7. Maticska Jenő: Csatakép 1848-ból. (Nagybánya, Műv. múzeum)



8. Maticska Jenő: Téli táj, 1903. (Nagybánya, Műv. múzeum)

csak 1903-ból keltezett *Téli tája* a kolozsvári Művészeti Múzeum tulajdonában és egy, már határozottan impresszionista beütésű képe (*Havas fák*, Nagybánya, magántulajdon).

Visszatérve a színproblémára, a Maticska-képek mai állapotukban — különösen reprodukcióban — sokszor csalódást okoznak a szemlélőnek. A vásznak felülete gyakran repedezett, vagy színeiben megfakultan maradt meg. Már az 1912-es kiállításon felfigyelnek képeinek romlására, és fény derül okaira is. Réti nagybányai monográfiájában írja: „A lehető legolcsóbb anyagokat használta, amely festményei üdeségének ártott is később, mert sok elfakult közülük, de nem ártott ez a képekben feszülő művészi tehetségnek, s a mély, igazi érzésnek, szeretetnek, amely létrehozta e külsőleg igénytelen műveket.” Ugyanígy vélekedik Tersánszky is, „hogy még azzal is tetőződjék korai elpusztulásának tragikumja — írja gyermekkorai barátjáról —, hát olyan olcsó, rossz festékre jutott csak neki, hogy legtöbb képe megfeketedik, megrepedezik, mint festő szakkifejezés mondja: beült”. Tersánszky J. Jenő, *A félbolond*. Budapest, 1957. 127. o.

Tény, hogy képeinek eladásával megszorult családi helyzetükön akart segíteni, és festékre meg vászonra kellett a pénz.

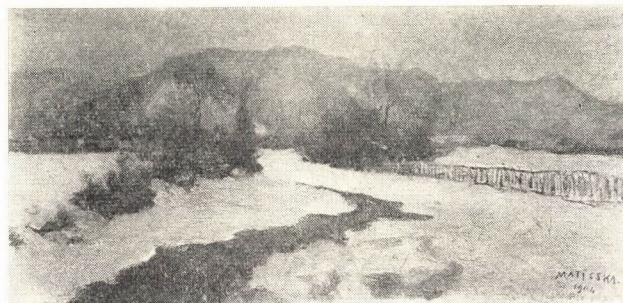
A család eltartásának gondja apja halála után részben az ő vállára nehezedik. Rendkívüli kitartással dolgozik, a festés mellett alkalmi munkát is vállal. Közben egyre közelebb kerül a fiatal nemzedékhez, a későbbi „rebelleis”

nagybányaiakhoz. Lakást szerez a festőknek nevetségesen olcsó havi bérért, a Veresvízen, a város bányásznegyedében. Czóbelen kívül Csáktornyaival és a tragikus sorsú Czigány Dezsővel tart fenn igen közeli barátságot. Id. Slevenszky Lajos meséli az egyik mulatságos esetet. „Czóbél gyakran ebédelt náluk. A közismerten szertelen és rendetlen festővel nagyon kedvelték egymást. Ilyenkor Maticska már a kapuból kiáltotta: »Mama ne tegyen abroszt, itt lesz ebédre a Czóbél!«... Egy másik epizód: mesélik, hogy Csáktornyaiknak — aki a Szabadiskola megalakulása óta négy éven át Nagybányán töltötte a nyarait — egy megszorult pillanatában egyetlen új ruháját adta oda, hogy hazautazhassék.”

A fiatalokkal gyakran felrándult a hegyekbe, néha napokig nem kerültek elő. Talán egy ilyen balul sikerült kirándulás során keríti hatalmába a betegség is — még a Hollósy-iskola idejében —, amelyre azonban minden bizonnyal hajlamos is volt. Slevenszky Lajos így emlékszik vissza az esetre: „Felmentek a Rozsályra, esős idő volt, kalibában laktak, alájuk folyt a víz. Hollósy izent értük, hogy jöjjenek haza. Ott tályogot kapott a tüdeje... órában már vért köpött.”

A betegség gyorsan terjedt, szervezetét teljesen legyengítve 1904-re fordult fenyegetőre. A kortárs Tersánszky már képeiben is felfedezi a beteg ember lázas sietségét. „Van egy sima rét, bodros hegyek háttérével, s üres éggel, melyről azt hiszem, bármely remek mellé tehető. Szinte lezihál ecsetvonásairól készítője közelgető esti lázának remegő sietsége, hogy adja, amit adhat, míg zeng a hangulat, mert rövidül a lélegzet, s jön az éj fojtogató köhécseléseivel.” (Tersánszky J. Jenő, *Még néhány „Nagy Balog”-ról*. Nyugat, 1920. 7—8. sz. 398. o.)

Barátainak és támogatóinak közbenjárására 1904-ben kiállítanak munkáiból a budapesti Szalonban, megkapja



9. Maticska Jenő: Jeges patak, 1904. (Nagybánya, dr. Sdláján Joan tul.)



10. Maticska Jenő: Zazar partján (Bp. Magyar Nemzeti Galéria)



Betegágánál, utolsó óráján Tersánszky Jenő és festő-társ, Perlrott Csaba Vilmos volt mellette.[5]

\*

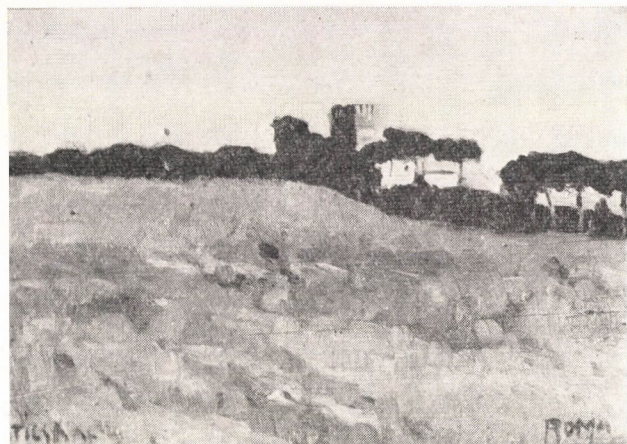
A kutatónak nincs könnyű dolga a Maticska-hagyaték felmérésében. Képei szétszóródtak, [6] jó részük datálatlan, és alig van olyan támpontunk, melynek alapján időrendi sorrendbe lehetne csoportosítani a még fellelhető festményeket. A kiérleltebb képek mindenesetre 1901 után készültek. De vegyük előbb sorra a kiállításairól ismert képeit.

A Szabadiskola vezetői, barátai már halála után foglalkoznak egy Maticska gyűjteményes kiállítás gondolatával. Erre mégis csak öt évvel később, 1911-ben, az új műtermek felavatása alkalmából került sor. A kiállítás jelentős esemény, mert sokan csak ekkor döbbennek rá, milyen érték veszett el a fiatal festő halálával. A *Nagybánya* című napilap 1911. május 11-i száma a reveláció hangján írt az elhunyt művészről. „Nagy téli tájképe végtelenül finom tónusával, rajzával érzegősség nélküli lágyágával, színes szürkeségével egyik legértékesebb darabja a jelen kollekciónak.

Borús hangulatait, komor erővel tele, mely színeikkel élete vége felé mindinkább a szikrázó napfény problémái váltják fel... Három figurális vázlat is látható a tájképek nagy tömegében, s ugyanezt a tartalmas festői érzést mutatják.”

Kiállításán 34 képe szerepelt, s majdnem ugyanannyit (32-t) mutatnak be egy évvel később a nagybányai festőtelep 1912-es jubiláris tárlatán. Ez a kiállítás gondosan és izléssel válogatott képanyagával még rangosabb helyet biztosít a tragikus sorsú festőnek. Itt sem marad el a kritika elismerő hangja.

Réti István „széles előadású, temperamentumos kompozícióit” dicséri. Felvinczi Takács Zoltán színérzékét, tájképmotívumai megválasztásának ösztönös biztonságát



11. Maticska Jenő: Római táj, 1904. (Nagybánya, Slevenszky L. tul.)

Nagybánya város ösztöndíját, s még ugyenebben az évben Iványi-Grünwald Béla magával viszi római útjára.

Grünwald a Fraknoi-ösztöndíj nyerteseként két évre családjával együtt leköltözik az olasz fővárosba. Ezt az alkalmat használja ki, hogy beteg pártfogoltján segítsen. A római magyar művészházban laknak 1904 őszétől a következő év tavaszáig. De a választás szerencsétlen volt. A római tél egyáltalán nem használta a tüdőbeteg Maticskának, sőt a nedves időjárás még súlyosbította helyzetét. Művészi fejlődésében is szinte kiesést jelent ez a félesztendő. Mindössze négy képével készült el. Hadd idézzük erről a korszakról Felvinczi Takács Zoltán igen szép és igaz jellemzését. „Ő akkor már menthetetlen volt — írja az olaszországi utazásról. — Megfestette azonban Rómában tudásának magaslatán legrosszabb képeit. Érzés nélkül csinálta őket, mert nem alapultak belső élményein.

Nagybányán pedig ösztönöségben nőtt fel, hozzá szokott ahhoz, hogy a festő mindig önmagát mutassa be a vászonon, s ezzel szemben érezte, hogy Róma heroikus formái nem keltenek benne olyan mélyzengésű, erős visszhangot, mint a Kereszthegy, a Várhegy, a Klastromrét...”

Rómában készült négy festménye közül, legjobb tudomásom szerint csak egyetlenegy maradt meg, egy kis méretű (35 × 24 cm-es) vászon, Slevenszky Lajos tulajdonában (és egy nagyobb (60 × 80 cm), hasonló fogantatású és technikájú kép dr. Dáskál István tulajdonában volt (Nagyvárad)]. A kép aláírt, és készítésének helyét is feltünteti rajta. Római tájat ábrázol, talán egy nyaralót, előtérben fákkal, dekoratív ecsetvonásokkal megfestve, nagy kék és fehér foltokkal. Hangvétele teljesen elüt a nagybányai képektől, és inkább Iványi-Grünwald későbbi, kecskeméti képeire emlékeztet.

A hátralevő hónapokban már kevesebb alkalma van a szabadban festeni. Újra meg újra megpróbálja, és minden egyes útról betegében tér meg. Önként adódik a lehetőség — a portréfestés. Közvetlenül hazatérése után készíti el egy, a kutatók előtt is jórészt ismeretlen arcképét (Derecskey Gáspár portréja — Slevenszky Lajos tulajdonában).

Betegségének utolsó szakaszáról rendkívül kevés adatunk van. A család roppant nehézségek árán talán Budapestre is megpróbálja kezeltetni. Feltehetően a Korányi szanatóriumban próbálkoznak, eredménytelenül. Mindenesetre itt tartózkodásukra utal a már említett 1906-os *Önarcképe*; a kép ugyanis Budapestről keltezett.

A 21 éves festő halálának hiteles történetét Réti könyvéből ismerjük. „Télre ágyba került. Egy sötét, hideg februári éjjelen ágyából felkelt és ruháit kérte, öltözködni akart, mert: »süt a nap és a motívum várja«. Aztán fáradtan hanyatlott vissza, az agónia elkezdődött, reggelre meghalt, 1906. február 8-ára virradólag. — Halálát így beszélte el nekem egy kollégája, aki szerette őt.”



12. Maticska Jenő: Önarckép, 1906. (Nagybánya, Slevenszky L. tul.)





13. Czóbel Béla: Maticska Jenő (Nagybánya, Slevenszky L. tul.)

gát említi.[7] Kollekciónak mintegy összefoglaló keretét adja, emberi vonásaiban állítja a látogatók elé a feltűnő helyen szereplő Czóbel-kép — jegyzi meg kritikájában a *Nagybánya és Vidéke* című lap ismeretlen szemléirője.

Még ugyanazon év őszén a Művészház, az 1909-ben alakult képzőművészeti csoportosulás vezetői is megpróbálkoznak egy Maticska-kiállítással. Levelezésben állnak a családdal, Réti és Felvinczi Takács közbenjárását kérik, de tudomásunk szerint a kiállításra végül mégsem került sor.

1912 óta nagyobb szabású Maticska-kiállítás nem volt. Képei csak elszórtan szerepelnek különböző retrospektívákban. 1924-ben több képét, többek között egyik Rómában készült festményét mutatják be a kolónia tavaszi tárlatán. A kiállítás értékeiről szólva a kolozsvári *Ellenzék* szemléirője a fiatalon elhunyt festő „erőteljes színérzékét és jó ízlését emeli ki. Római klastroma — írja — a maga monumentális egyéniségében tárul elénk. Őszi hangulatú képei finomak és mélyzengésű színűek.” (*Ellenzék*, 1924. június 15. 133. sz.)

A Múcsarnok 1927-es népeletképeket bemutató kiállításán Maticska Jenő *Téli reggel* című képével és 1942-ben egy négy képből álló kollekcióval szerepel. Utóbbin a nagybányai Művészeti Hét keretében *Mező*, *Esti hangulat*, *Tájkép*, *Híd* című képei és a Czóbel-portré került bemutatásra.

A Maticska-képek java része szétszóródott, sajnálatos, hogy csak egy kis részük kerülhetett közgyűjteményekbe. Sok nagybányai polgári család vásárolt, különösen a tájképeiből, s biztosra vehető, hogy többszörösét lehetett volna összegyűjteni annak, ami az 1911-es tárlaton szerepelt.[8] A nagybányai megyei múzeumban hat képet őriznek. Négy igen szép tájképét (az egyikről részletesen szoltunk) és két történelmi kompozícióját. Előbbiek közül

*Téli táj* címmel jelzett olajképe a konvencionálisabb, ám a legszínesebb. Az 1902-ből keltezett kép hegyoldalt ábrázol, fenyő- és nyírfákkal, a távolból kibukkanó dekoratív színes cseréptetők foltjaival. A Réti-monográfia nyilván színértékei miatt műmellékleten is közli. Meglepetés a *Zazarpárt* című keltezetlen képe. Az újdonság erejével hat, már csak azért is, mert színeiben teljesen elűt az eddig ismert Maticska-képektől. Kora tavaszi táj, a hegyeken hófoltok, előtérben az áradó folyó, s mindezt dekoratív kék foltokban összefogva. Több mint a nagybányai naturalizmus, talán Ferenczy Károlyt idézi, s talán egy megsejtett festői korszak ígéretnek maradt relikuma.[9]

*Csatakép az 1848-as forradalomból és Követválasztás Nagybanánán* — Maticska Jenő történelmi képei új, eddig ismeretlen oldalról engednek közelíteni képszerkesztő tehetségéhez, a festő ismeretlen kvalitásait csillantják meg. Mindkét képe feltétlenül Thorma János hatását mutatja, és aláhúzni látszik Réti egyik éles szemű észrevételét. „Ha tovább él, többet lát, belsőleg fejlődik — írja Maticskáról —, bizonyos, hogy nem elégedett volna meg a különböző tájképmotívumok kedvteli feldolgozásával.” A két kompozíció vázlatban maradt fenn, s ugyancsak vázlatnak tekinthető — már csak műfaját tekintve is — a *Körmenet* című vízfestménye, melynek sorsáról nem tudunk, de az 1912-es jubiláris kiállításon még az említetekkel együtt szerepel.

Művészi fejlődése szempontjából különös figyelmet érdemel a már említett *Téli reggel*. [10] Borongós tónusú, jellegzetes Maticska-kép, mely hangulatában és egyszerűségében valóban a holland tájképfestészet nemes hagyományait juttatja eszünkbe. Városszéli ház, sövénykerítés, bokrok, jeges patak, néhány magas fa — a tájmotívum egyszerű eszközeivel idézi a téli természet dermesztő pusztaságát, a jelen nem levő ember magányosságát. Motívumaiban e festménnyel rokon a Réti-monográfia mellékletében közölt *Tájkép* c. vászna (1903), kései korszakának kiérlelt, teljes értékű munkája. Végül, ugyancsak a Réti-könyvből (reprodukcióból) ismert *Kék ház* című képét kell említenünk (1903; ismeretlen magántulajdon) mint Maticska dekoratív képszerkesztő tehetségének bizonyosságát.

Magántulajdonba került képei közül hadd említsük meg a *Domboldal* a *Virághegyen*, a *Tökési út* (mindkettő Slevenszky Lajos birtokában) és Szatmáron ugyancsak magántulajdonban levő igen szép tájképét. Mindhárom Maticska sajátos kézjegye, a remekül megragadott, kiegyensúlyozott tájmotívum, a kiváló színérzék, a formák és tömegek érett festőre valló kezelése s valami szomorúságban rejtőző drámai feszültség, mely átlebben valamennyi képen.



14. Maticska Jenő: A Tökési út (Nagybánya, Slevenszky L. tul.)



Szülvárosában az említetteken kívül ma már alig lappang egy-két ismeretlen képe. Néhány közülük a két háború között nyilvános aukciókon kelt el. Más esetben pedig Réti István vagy Thorma János gondoskodott egy-egy felfedezett kép biztos helyre juttatásáról.

E sorok írója nemrég egy ismeretlen Réti-levelet talált, amelyből a nagybányai mester megható gondoskodását olvassuk ki egykori tanítványának hagyatéka iránt.

„A Maticska-kép ügyében beszéltem az illetővel, akit szeretnék rávenni, hogy Maticskát képviselje egy képe a gyűjteményében — írja Thormának. — Küldesd fel a képet a címemre. A költségeket előlegezd, s írd meg, mibe kerül a pakolás és posta, rögtön megküldöm. Valószínű, hogy sikerül eladnom, bár az ár túl magas (a kép-eladó Steinfeld Béla ára — M. J.), kétszerese az eredeti árnak!

Szegény Matics! A vevő persze nem ebből a szempontból nézi, hanem hogy Maticska ismeretlen ember . . .”

\*

Maticska Jenő ha nem is maradt „ismeretlen ember”, képeinek mostoha sorsa miatt ma is kevesen ismerik. Pedig torzóban maradt életműve ellenére helye ott van a legmerészebb nagybányai festőtehetségek között.

\*

Kortársak emlékezése, hagyatékának mozaikszerűen rekonstruálható összképe segít hozzá a megközelítően pontos értéktétele kialakításához.

„Maticska Jenőre úgy emlékszem, mint kedves, jó barát, kollegára és emberre; összes ismert kortársaim közül a legtehetségesebb művészre! — írja Mikola András, a régi nagybányai iskola egyetlen élő mestere. — Gyors kifejlődéséhez mindössze 5 éve volt, ez idő alatt igen sok, teljes érettségről, kitűnő szín- és formaérzékről, egyéni kifejezési módokról tanúskodó művet alkotott . . .” (Útunk, 1968. szept. 27. 39. szám.)

Tragikusan rövid élete és pályája ellenére Maticska Jenő életműve kétségkívül nyomot hagyott a nagybányai késő naturalista festészet kiteljesítésében, sőt a „nagybányaiság” mint festészeti fogalom meghatározói között tarthatjuk számon. Nem azért tartjuk nagybányainak, mert azon kevesek közé tartozik, akik valóban szülőföldjüknek mondhatták ezt a festői vidéket, de mindenképp azért, mert rövid pályafutása során szinte egyesítette mindazt, ami a nagybányai festészetet tartalmában s akár külsőségeiben is jellemzi. A természetszeret, a plein air festészet kizárólagosságának elfogadása, a természet

motivumainak állandó kutatása és feldolgozása éppúgy jellemző rá, mint bármelyik nagybányai mesterre, s mint „korai” nagybányai sajátosságot állapíthatjuk meg azt is, hogy festészetében hiányzik a szociális hangvétel. De ezen túlmenően jogosultnak tartjuk megállapítani: *Maticska Jenő festésze átmenetet képez a Hollósy megtelepedése idején kialakuló francia ihletettségű későnaturalista festészet és a valóban nagybányaivá honosult, már sajátos arculatú nagybányai későnaturalizmus között.*

Igen fontosnak véljük annak hangsúlyozását is, hogy míg a századforduló idején Nagybánya festészetében a tiszta, az ember fizikai jelenlététől elvonatkoztatott tájkép csak ritkán fordul elő, addig Maticska művészetében ez a gyakori, mondhatnánk, ez a megszokott. Ilyenformán Hollósy közvetlen nyomdokain jár, és festészetének e sajátja pluszt jelent a nagybányai művészetben.

Külön kitérőt érdemel Maticska és az úgynevezett „boglás festők” viszonya. A nagybányai festészetben annyira kedvelt boglászómotivum nyilván a barbizoni iskola öröksége, a *paysage intime* egyik külső kelléke. Nagybányán azonban a karcsúvá magasított, mesterien rakott szénakazlak a táj, a kertek és mezők mindennapos látványa, s nem csoda, ha az itt megtelepedő festők kapva-kaptak a kitűnő motivumon. Már Hollósy is több boglászó tájképet festett, s egyik 1903-ban készült *Mező* című plein airje különös rokonságot mutat a korabeli Maticska-képekkel. Aradi Nóra kimutatta, hogy bár Rétitől, Maticska egyik mesterétől, idegen e téma, a század első évében ő maga is festett boglászó tájat. (Aradi Nóra, Réti István, Bpest, 1960, 112. o.) Maticska különösen kedvelte ezt a motivumot, és a *Kazlak télen* című festményén, hangulati elemekként mesterien beépítve maximumát adta a műfaj lehetőségének.

Tájképein, mint említettük, ritkán fordul elő az ember tárgyi jelenléte, inkább mestereit utánozva mint lehetőség foglalkoztatta a téma. Festészetének találó értékelését adva Réti István írja róla: „A Szabadiskolában láttam tőle figurális természet tanulmányt is, fejet szénnel rajzolva, bár efféle keveset csinált, egész különösen érdekesen dolgozott. A dilettantikus félénkségnek, a fáradtságos tárgyi megfigyelésnek semmi nyoma sem volt benne, de szemfényvesztő modorosságnak, rutinnak sem.”

\*

1906 — Maticska Jenő halálának éve mérföldkő a nagybányai festészet történetében. A robbanás kezdete. Czöbel Béla azon a nyáron mutatja meg Párizsból hozott új képeit. Nem sokkal azután Boromisza Tibor, Perlrott, Tihanyi Lajos, Ziffer Sándor indulnak el a posztimpresszionizmus és Matisse nyomdokain. De Maticska ekkor már halott, művészetét az új szelek érintetlenül hagyják.

## MATISKA JENŐ ÉLETRAJZI ADATAI (1885—1906)

- 1885. november 30. Születésének ideje (Nagybánya), Maticska János és Robb Teréz gyermeke.
- 1898—1899. Általános jó osztályzattal végez a nagybányai reáliskolában.
- 1898. Hollósy Simon kiállítja első képeit a Stoll-féle ligeti műteremben. Hollósy mellett Ferenczy, Iványi-Grünwald, Réti és Thorma korrigálja képeit.
- 1901. december. A kolozsvári Egyetemi kör kiállításán díszoklevelet és első díjat (15 arany Ft.) nyer.
- 1902—1904. A nagybányai Szabadiskolában tanul.
- 1902. Grafikus hatású Önarcképét és Téli táj című olajképeit festi a Szabadiskolában.
- 1903. A legtermékenyebb esztendeje. Tájképeinek soro-

- zata (Klastromrét, Téli reggel, Hóolvadás, Kék ház stb.), és talán keltezetlen történelmi kompozíciói is ebben az évben készülnek.
- 1904. A Budapesti Nemzeti Szalon őszi tárlatán bemutatják képeit. További tanulására és tudóbaja kezelésére évi 120 Ft. ösztöndíjat kap a nagybányai városi tanácstól.
- 1904—1905. A telet Rómában tölti Iványi-Grünwald Béla társaságában. Betegsége súlyosbodik.
- 1905—1906. Néhány portrét és utolsó Önarcképét festi.
- 1906. február 8. Halálának napja.
- 1911—1912—1924 és 1942 Posztumusz kiállításai.



## Lexikonok

Művészeti Lexikon, Bp. 1967. III. kötet, 263—264. o.  
Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden  
Künstler, Leipzig, 1930. XXIV. kötet, 247. o.

## Méltatások

## Könyvekben

Német Lajos: Hollósy Simon és kora művészete. Bp. 1956.  
Németh Lajos: Modern magyar művészet. Bp. é. n.  
Réti István: A nagybányai festőkolónia története. H. n.  
1912.  
Réti István: A nagybányai művésztelep. (Szerkesztette  
Aradi Nóra) Bp. 1954.  
Tersánszky J. Jenő: A félbolond. Bp. 1957.  
Tersánszky J. Jenő: Nagy árnyakról bizalmasan. Bp.  
1964.

## Folyóiratokban, napilapokban

Bányavidéki Fáklya, 1960. november 19, III. évfolyam,  
886. szám. Nagybánya.  
Suba Dániel, Emlékezés Maticska Jenőre. Der Cicerone,  
1912., IV. évfolyam, 707—712. o. Leipzig.  
Zoltán V. Takács, Eine Jubiléumsausstellung der Künst-  
lerkolonie in Nagybánya.  
Csillag, 1956. május. X. évfolyam, 5. szám.  
Ferenczy Béni, Nagybányai emlékeim (II. rész).  
Ellenzék, 1901. december 16. XXII. évfolyam, 287. szám.  
Kolozsvári Amatőrök kiállítása Kolozsvárt.  
Ellenzék, 1924. június 15. 133. szám. (r.), Képkiallítás  
Nagybányán.  
Egyetemi Lapok, 1901. december 22. V. évfolyam, 10.  
szám. Kolozsvár. Katalógus az Egyetemi Kör kiállítá-  
sának műtárgyairól.  
Keleti Újság, 1923. február 24. VI. évfolyam, 44. szám.  
Kolozsvár. A Pro Cultura I. csoportkiállítása.  
Keleti Újság, 1924. június 15. VII. évfolyam, 132. szám.  
Gara Ernő, A festőkolónia kiállítása Nagybányán.  
Magyar Művészet, 1926. II. évfolyam, 384. o. Bp. Réti  
István, A harminc éves Nagybánya.  
Magyar Művészet, 1933. IX. évfolyam, 232. o. Herman  
Lipót, Falus Elek.  
Nagybánya, 1911. május 11. [Réti István], A képkiallítás.

Nagybánya, 1912. szeptember 26. Felvinczi Takács Zoltán:  
A nagybányaiak kiállításáról.  
Nagybánya és Vidéke, 1909. október 17. (42. sz.); október  
24. (43. sz.); okt. 31. (44. sz.).  
Réti István, Tizenégy esztendő a nagybányai festő-  
kolónia életéből.  
Nagybánya és Vidéke, 1912. augusztus 18. Sumi Nona  
[Réti István?], A képkiallításról.  
Nyugat, 1920. április 15—május 15, XIII. évfolyam,  
7—8. szám. Tersánszky J. Jenő, Még néhány „Nagy  
Balog”-ról.  
Nyugat, 1928. január, XXIV. évfolyam. 1. szám.  
Tersánszky J. Jenő: Igazi regény (6. rész).  
Ország-Világ, 1912. szeptember 1, XXXIII. évfolyam.  
36. szám. Bp. „Művészet” rovatban az 1912-es jubila-  
ris kiállításról.  
Új Élet, 1912. VII. évfolyam, 627—628. o. Bp.  
Újság, 1901. december 15. III. évfolyam 345. szám.  
Kolozsvár. (-y.), Vernissage előtt.  
Utunk, 1968. szeptember 27. XXIII. évfolyam. 39. szám.  
Kolozsvár. Mikola András, Egy nagybányai festő emlé-  
kei (4. rész).

## Nekrológok

Művészet, V. évfolyam. 1906. Nekrológ a „Hazai krónika”  
rovatban.  
Nagybánya, 1906. február 15. Balla Béla, Művészbará-  
tunk halálára.  
Nagybánya és Vidéke, 1906. február 11. Maticska Jenő.

## Kéziratok, nyomtatványok

A budapesti Dokumentációs Központ és Szentiványi  
Lajos adatgyűjtése.  
Réti István levele Thorma Jánoshoz (keltezetlen, Murá-  
din Jenő tulajdonában).  
Rózsaffi Miklós levele Özv. Maticska Jánosnéhoz (a  
„Művészház” típusnyomtatványán, 1912. szeptember  
16. Murádin Jenő tulajdonában).  
A kolozsvári Egyetemi Kör, „Díszoklevele”—1901 (nyom-  
tatvány).  
Maticska Jenő iskolai értesítője és halotti anyakönyvi  
kivonata (Slevenszky Lajos tulajdonában, Nagybánya).

Murádin Jenő

## J E G Y Z E T E K

1 A Thieme-Becker lexikon hibásan teszi születésének dátumát 1886-ra.

2 Azonosítani e képeket (amennyiben a Maticska-hagyatékban egyáltalán fennmaradtak) lehetetlen vállalkozás. Tájképekről lévén szó, sem a cím, sem a hiányos bemutatás nem ad biztos támpontot. Egyetlen kivétel, véleményünk szerint, a fenti felsorolásban *A Rozsály teteje* vagy *A rozsályi szénarét* címmel jelzett festmény, mely minden bizonnyal azonos a későbbiek során *A Rozsályon* címmel a nagybányai megyei múzeum tulajdonában őrzött tájképpel. Erre utal a kolozsvári *Újságban* megjelent eléggé pontos leírás és a kép keltezése is. (Újság, 1901. dec. 15. 135. szám.)

3 A képet Petrovics Elek vásárolta magántulajdonból 1916-ban a Szépművészeti Múzeum számára. Ugyancsak a Szépművészeti Múzeum tulajdonában volt Maticska *Koratavasz* c. képe; Kammerer Ernő múzeumigazgató vásárlása az 1912-es tárlaton. Jelenlegi hollétük ismeretlen.

4 A festmény e változatát az *Erdélyi Magyar Lányok* c. folyóirat és a kolozsvári Művészeti Szalon 1927-es évfolyama reprodukcióban közli.

5 Maticska Jenő szülei és testvére, Maticska Mária (id. Slevenszky Lajosné) mellett van eltemetve a nagybányai katolikus temetőben.

6 Réti István 1909-ben nyolc családot, részben műgyűjtőket

jelöl meg Maticska-képek birtokosaiként, azzal a megjegyzéssel, hogy ez a névsor „távolról nem kimerítő és pontos” (*Nagybánya és Vidéke*, 1909. 42—44. szám). Mikola András szomorú részlettel szolgál nemrég megjelent önéletrajzi írásában a Maticska-képek sorsáról: „Tragikus módon több, éppen legjobb alkotásai közül, a Kádár—Stoll családok tulajdonából, Budán, az ostrom idején, egy pincében semmisül meg.” (*Utunk*, Kolozsvár, 1960. szept. 27. 39. szám.)

7 „Színérzéke egy színvonalon állott más irányú művészi tevékenységével — írja Felvinczi T. Zoltán. — Ő már megtalálta azt az összhangot, ami a színek kompozícióba művészi egységet visz. Megtalálta azt a mélységet, azt a meghatározhatatlanul finom csengést, ami a néző színekpézeteinek teljes rezonanciáját eredményezi.” (*Új Élet*, 1921. VII. aug. 627. o.)

8 A kolozsvári *Pro cultura* műkereskedő vállalkozás például a 20-as évek elején Thorma-, Iványi-Grünwald- és Krizsán-képek mellett Maticska-festményeket is kínál eladásra. (*Keleti Újság*, 1923. 44. sz.)

9 Mint érdekességet jegyezzük meg, hogy a kép szépen faragott kerete valószínűleg édesapja műhelyéből került ki, aki különben Ferenczy Károlynak is rendszeres szállítója volt.

10 Eredetileg Prohrandny Kálmán tulajdonában; reprodukcióban a Magyar Művészet 1927-es évfolyama közli.



## A MARDI-GRAS ÉS A VÖRÖS MELLÉNYES FIÚ TÉRSZERKEZETI ANALÍZISE

### I. SZERKESZTÉSI ALAPELVEK ÉS A FŐALAKOKAT BURKOLÓ GÚLARENDSZEREK ISMERTETÉSE

Cézanne munkásságával számos művészettörténész, művészeti író foglalkozott már (1, 2, 4), s úgyszólván minden munka, amely a modern festészet kérdéseit filozófiai, elméleti vagy történeti szempontból vizsgálja, elsősorban Cézanne művészeti(6) elveit elemzi, amelyekben a tiszta logika és a festészeti alaptörvények módszeres tudományos kutatásának határozott igénye tükröződik. Ezek az elvek mind képszerkezeti, mind a festőiség kifejező eszközeiben irányt jelöltek a múlt században és irányt jelölnek ma is a festészet szerteágazó és igen sokszor értelmetlennek tűnő világában.

Idézzünk egy elfeledett munkából (3), amely már negyedszázaddal ezelőtt elemezte a konstruktivista műveket, és ezek közé sorolja a MARDI-GRAS-t is.

„Íme, itt a Húshagyo kedd. Jó lesz ezt a Cézanne-képet egy kissé behatóbban szemügyre vennünk. Hogy a lenge színpárlattá finomult impresszionista Manet után mennyivel tömörebb és zárkózottabb festői erővel van dolgunk, az az első pillantásra nyilvánvaló. Két farsangi alakot látunk fallal és függönnyel szorosan lezárt térben. Mintha nem is eleven emberek, hanem merev, szögletes faragványok volnának. A kompozíció kemény abroncsok közé fogja és mozdulatlaná cövekei őket. Alakra egyrészt kézzelfoghatóan plasztikusak, valószerűek, de ugyanakkor mintha hirtelenül megdermedt, megszakadt volna bennük az élet, hasonlóan ahhoz a pillanathoz, amikor az imént még mozgó filmvetítés egyszerre megáll. Pélelmetes bűvölet rejlik ebben a mozdulatlan festői rendben. Ugyanaz, amit az ember egyiptomi szobrok, bizánci mozaikok, falfestmények és román kori faragványok látán érez. Közepes nagyságú, profán tárgyú kép ez, és mégis monumentális. Azzá avatja a forma tárgyilagossága, szigorú, építőműves szelleme.”

Jelen tanulmányunknak nem célja annak vitatása, hogy pl. az idézett leíráshoz hasonlóan miképpen lehet és kell egy műalkotást jellemezni, filozófiai vagy esztétikai, vagy a képen jelentkező érzelmekeltés hatásai alapján; de elengedhetetlenül szükségesnek tartjuk ebben egy olyan szigorú szemlélet körülhatárolását, amellyel függetlenül a kor szemléletétől, ízlésétől, a bíráló személy alkátától és képzettségétől, de azokban az ítélet kritériumait megszabó törvényszerűségeket — bármilyen rejtett vagy sajátosságosan bonyolult formában vannak is jelen — a rendelkezésünkre álló tudományos eszközök igénybevételével feltárjuk és egzakt módon bizonyítsuk. Csak az ily módon kimunkált törvényszerűségeket adnak lehetőséget arra, hogy azok alaptörvényekként általánosíthatók és alkalmazhatók legyenek minden képi művel szemben anélkül, hogy akadémikussá váljanak.

A kép tartalmi megjelenítésének alaki jegyei három fő tényezőre bontva elemezhetők:

- a) formai elemek alapján,
- b) színelemek alapján,
- c) fény-árnyék vagy világos-sötét foltelemek alapján.

Cézanne MARDI-GRAS című képén a főalakok helyzetét kizárólag térszerkezeti szempontból, a képen található formai elemek alapján vizsgáltuk meg részletesen. E vizsgálatok végeredményei tömören a következőkben foglalhatók össze:

A képen egy alapszerkesztési séma segítségével felépített kettős csomag-gúla-rendszert találtunk, amelyben a főalakok elhelyezhetők. Ugyanezt a szerkezeti sémát alkalmazva a VÖRÖS MELLÉNYES FIÚ című képre, azt találtuk, hogy teljesen analóg módon, de ellentétes centrumpontokból szerkesztett csomag-gúla burkolja a kép főalakját.

Az alapszerkesztési séma lényege, hogy segítségével kijelölhető a képsík horizontvonal, a horizontvonal centrumpontjai, továbbá olyan pontok, amelyek a képsík oldalait arányos szakaszokra osztják. Maga a gúla-szerkesztés egy speciális perspektivikus képét adja a testnek, amellyel megoldható a tárgyak teljesebb térhozzátala kétdimenziós síkfelületen, továbbá geometriailag igazolható az ábrázolt idom — így az abban elhelyezett tárgyak — perspektivikus tágulása vagy szűkülése, esetleg a kifejezőerő érdekében végrehajtott elrajzolások mértéke.

E szerkezeti váz Cézanne olyan elgondolására enged következtetni, hogy minden ábrázolt tárgy, amelyet az ember környezetéből kiszakít, elenyészően kicsiny hányada a közvetíteni kívánt cselekménynek, és ahhoz, hogy valódi ábrázolásukat megközelíthesse, szerves egységben kell tartania a térkomplexummal, amelyből kiszakította. Ez a felfogás azt tükrözi, hogy Cézanne kevésbé vette a célból igénybe képszerkesztéseinek a geometriai elemek összefüggéseit, hogy „hiányos rajztudását” kiegészítse — amit oly sok bírálója felró neki —, hanem sokkal inkább kutatta a térábrázolás minél tökéletesebb megoldásait, soha nem tévesztve szem elől a képalkotás legnemesebb céljait.

Mielőtt rátérnénk a képszerkezet geometriai elemzésére, ismertetjük a MARDI-GRAS azon formaelemeit, amelyek végső soron hozzásegítettek a főalakok teljes térszerkezeti analíziséhez.

Vizsgáljuk a bal oldali behajló bohóc alakját, s a következőket állapíthatjuk meg: háromszögű kalapjának csúcsa a képsík felezővonalán van, s ha a kép magasságát megmérjük, azt találjuk, hogy a kalap csúcsa a magasságvonal 0,1 részénél végződik. A bohóc jobb lába mellett kicsiny, egyenes szöglettel jelölt árnyékos rész látható, amelyet, megmérve, ugyancsak a képmagasság 0,1 részénél találunk. A két azonosságból arra következtethetünk, hogy ezek nem véletlenül kerültek a képre. Vizsgáljuk a falszegély befelé mutató irányát, amely majdnem a hosszanti felezővonalon végződik, és mintegy lehatárolja a figurák rendelkezésére bocsátott teret.

Felhasználva az eddig szemügyre vett pontokat, a képsíkon 0,1 magassági oldalátávolságokban és a szélességi oldalakra támaszkodva egy egyenlő szárú háromszöget rajzolhatunk. Ekkor a megvizsgált bohóc kalapja pontosan a háromszög felső csúcsában, az említett árnyékos rész a bal csúcsában helyezkedik el, a tértároló falrész iránya pedig e háromszög magasságpontjának körülbelüli helyzetét jelöli meg (1. ábra).

Vizsgáljuk tovább a behajló bohóc alakját. Jobb lába egy bizonyos magasságban közelít a kép széléhez, majd egy bizonyos irányban behajlik. A tértároló falrész a kép jobb oldalán ugyanebben a magasságban kezdődik. Vegyük vizsgálat alá most a másik figura helyzetét, mégpedig továbbra is az eddig talált pontokkal összefüggés-





1. Cézanne: *Mardi-Gras*





2. Cézanne: A vörös mellényes fiú



ben a kép jobb alsó sarkában. Az előrelendülő láb egy adott ponton metszi az oldalélt. Ha megmérjük ez utóbbi négy pont helyzetét a fél oldalhosszakhoz viszonyítva, megállapíthatjuk, hogy ezek mindegyike körülbelül az aranymetszés szabályainak megfelelő távolságban osztja a féloldalakat (1. ábra  $aa_1$ ,  $a_2$  és  $b_1$ ,  $b_2$ ).

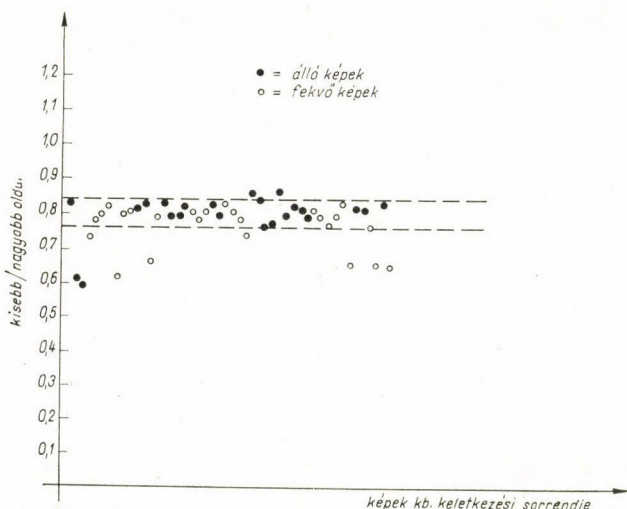
A kép alapháromszögét vizsgálva láthatjuk, hogy ez a háromszög nem tekinthető a szerkesztés (ha az eddigi ismertetésben feltételezzük, hogy ez lehetséges) egyedül megoldásának, mert a jobb oldali figura a háromszögből teljesen kiesik. Azonban  $a_1$  és  $a_2$  pontokra támaszkodva húzható két olyan egyenes, amely a két ábrázolt figurát szimmetrikus központi helyzetbe állítja. Ezek viszont csak burkoló egyenesek, amelyek így önmagukban igen laza, szerkezetileg sehova nem tartozó vonalak, amelyek az eddigi vizsgálatok nélkül is meghúzhatók a képen. Létezésük azonban mégis arra enged következtetni, hogy a képben bonyolultabb szerkezeti összefüggéseket kell keresnünk.

Az eddigi ismertetésével tulajdonképpen le is zárhatjuk, amit a MARDI-GRAS tudatos szerkesztésre utaló jellege számunkra mondhatott.

A későbbiek folyamán ismertetendő alapszerkesztési séma felállítására összefüggéseket mutatott az alkalmazott képsíkok oldalméreteire vonatkozóan, így szükségesnek tartottuk statisztikus értékeléssel annak megállapítását, vajon Cézanne rendszeresen alkalmazta-e munkássága során a MARDI-GRAS méretarányait. (A MARDI-GRAS kisebb/nagyobb oldal aránya:  $81/102 = 0,795$ .)

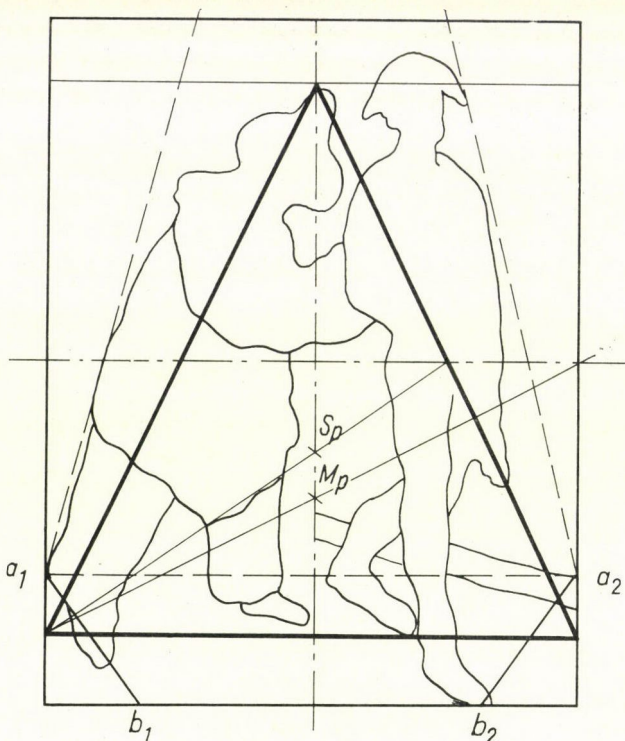
E célból elemeztük Cézanne 48 db képeinek oldalarányait (4), azok időbeli keletkezésének körülbelüli sorrendjében. [1] Az összefüggéseket a 2. ábrán grafikusán szemlétjük. Ebből megállapítható, hogy Cézanne vizsgált 48 db képe közül — álló vagy fekvő ábrázolástól függetlenül — a képek 79%-a  $0,76-0,84$  kisebb/nagyobb oldalarányú. Ha külön megvizsgáljuk az álló és fekvő képek oldalarányait, azt találjuk, hogy az álló képek 82%-a, a fekvő képek 73%-a esik a fenti méretarányokba.

A MARDI-GRAS mérete ezen értékek kb. középátlamosát képviseli ( $0,795$ ), amelyet a továbbiakban  $0,8$ -nek veszünk. Az alapszerkesztési séma ismertetésében — bár az geometriailag a Cézanne által zömében alkalmazott méretarányoktól függetlenül is tárgyalható —



megtartjuk a MARDI-GRAS fenti méretarányait, és az alapszerkezeti sémát  $0,8$  kisebb/nagyobb oldal arányú képsíkon dolgozzuk fel.

Elsőként elemezzük a MARDI-GRAS-n talált alapháromszög tulajdonságait (1. ábra). Láthatjuk, hogy a háromszög magasságvonalai a rövidebb oldalt pontosan,

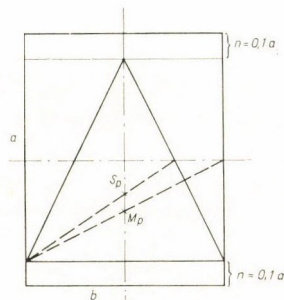


1. ábra

a hosszabb oldalt körülbelül felezik, súlyvonalai pedig a hosszabb oldalfelezőt negyedelik. Geometriailag igazolható, hogy ilyen háromszög olyan esetben keletkezik, ha azt négyzetbe rajzoljuk be. Ebben az esetben a háromszög alapja megegyezik annak magasságával. Helyezzük el ezt a háromszöget  $0,8$  arányú képsíkon, akkor a négyzet  $n$  távolságú szakaszokat metsz le a képsíkból, amelynél  $n$  a hosszabb oldal  $0,1$  részével egyezik (3. ábra).

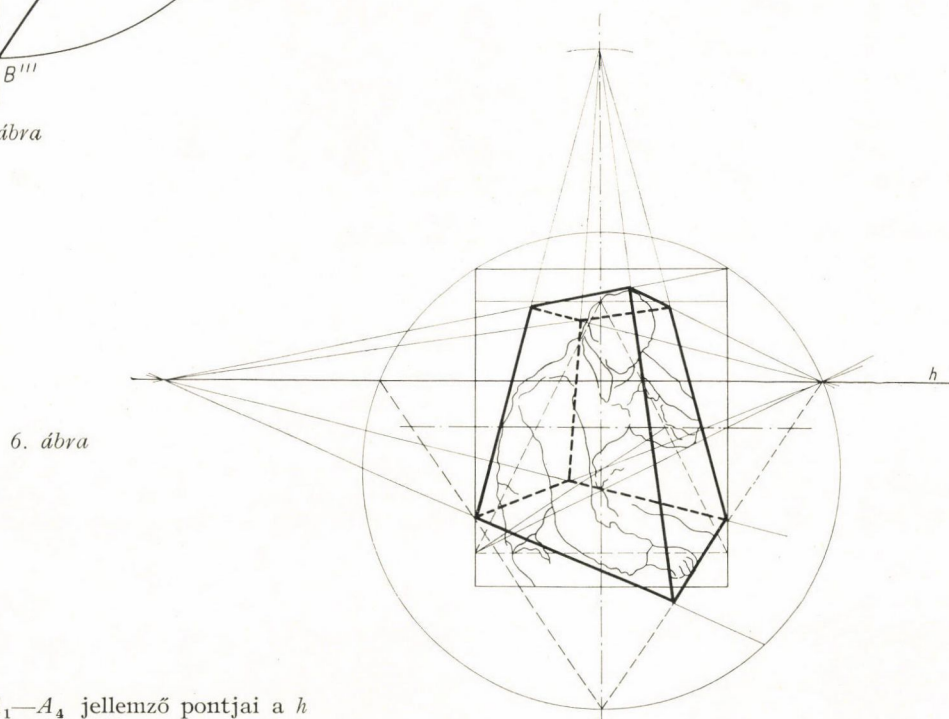
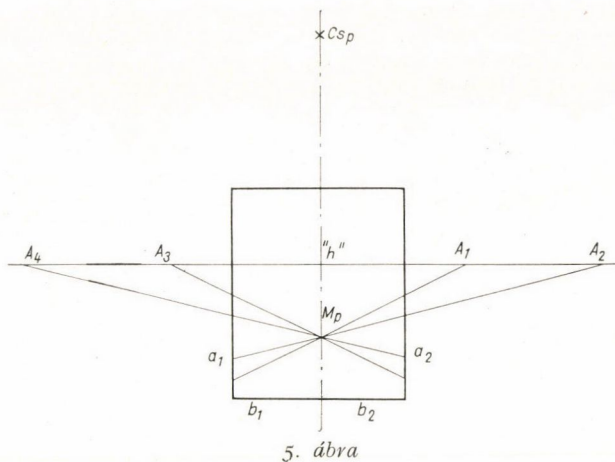
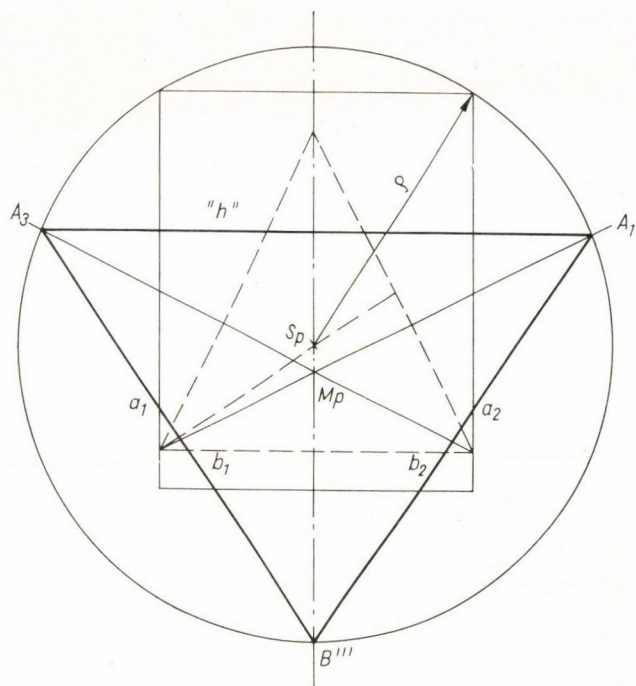
Ha most ezen a képsíkon az alapháromszög súlypontjából ( $S_p$ ) mint origóból a képsík felső csúcsait érintő kört húzunk, továbbá az alapháromszög magasságvonalait meghosszabbítjuk, akkor a magasságvonalak és a kör metszéspontjai a köríven három pontot jelölnek ki:  $A_1$ ,  $A_3$  és  $B'''$ . E pontok összekötésével egy másik háromszöget nyerünk (4. ábra), amely a következő jellemző távolságokat jelöli ki a felvett képsíkon:

$A_1A_3$  egyenes megfelel a képsík  $h$  horizontvonalának,  $A_1B'''$  és  $A_3B'''$  egyenesek pedig kimetszik a képsík alsó ténfelén a MARDI-GRAS-n megtalált arányos osztópontokat ( $a_1$   $a_2$   $b_1$   $b_2$ ). Az  $a_1$  és  $a_2$  osztópontok és az alapháromszög magasságpontjának összekötésével ( $M_pA_1$ ,  $M_pA_2$ ) kapott egyenesek a  $h$  horizontvonalat  $A_2$  és  $A_4$  pon-



3. ábra





tokban metszik (5. ábra).  $A_1$ – $A_4$  jellemző pontjai a  $h$  horizontvonalnak, mert felhasználhatók centripontok felvételére, amelyekből az arányos osztópontok felhasználásával a képsínon geometrikus idomok ábrázolására felhasználható alapsíkokat jelölhetünk ki.

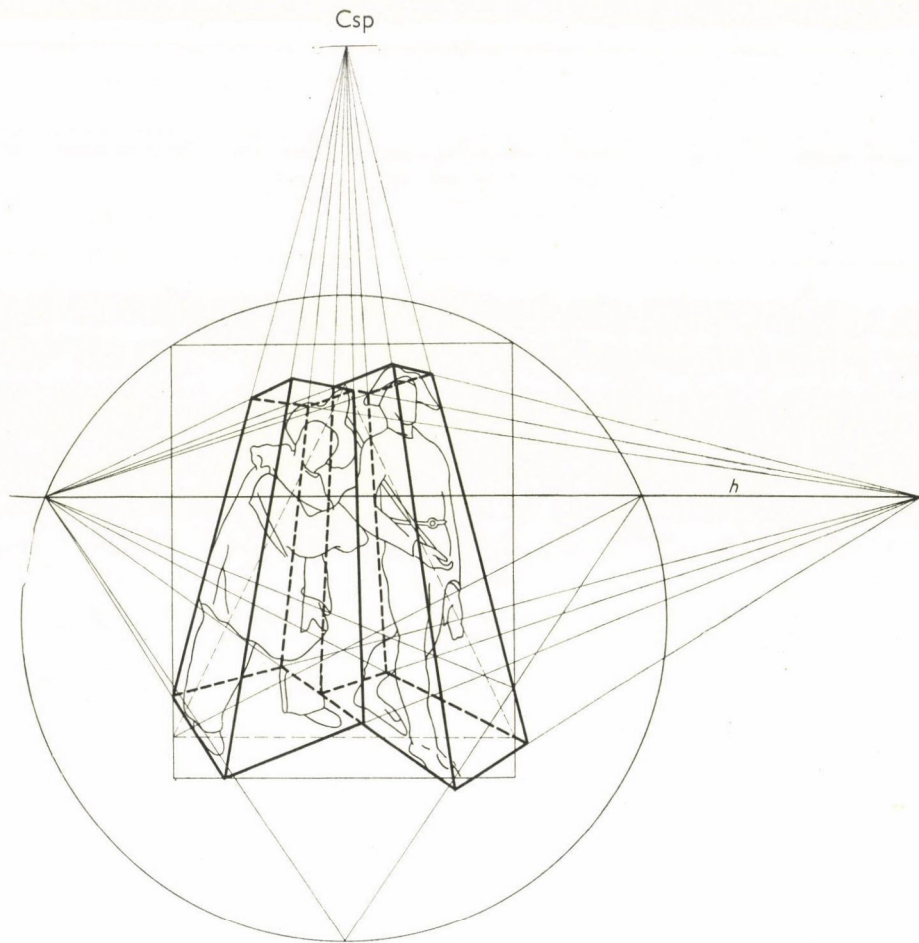
Cézanne mindenkit meggyőzött képén az itt leírt alapséma alapján szerkesztettük meg a falakat burkoló gárendszereket (6. és 7. ábrák). A csonka gúlák magasági oldalainak hajlásszöge, ill. kiegészített csúspontjaik (Csp.) helyzete az ábrázolt tárgyak nagyságától függ, felvétele önkényes is lehet. Cézanne — feltételezésünk szerint — felhasználta itt a centrális kép keletkezésének azon tapasztalati összefüggését, miszerint nem torz a szerkesztett kép akkor, ha a tárgy a centrumból szemlélve egy kb. 30°-os látóképet fog be, és legalább kétszer olyan messze van az ábrázolt tárgytól, mint annak legnagyobb mérete (5).

Meg kell jegyeznünk, hogy bár a képszerkesztés elveinek kibontásában teljességre törekedtünk, leírásunk csak a főalakok elhelyezkedését határoló güla rendszert ismerteti. Mélyebb tanulmányozást igényelne a gúlából mintegy szoborszerűen kifaragott testrészek vagy a mel-

lékmotívumok főalakok helyzetéhez viszonyított elforgatási törvényeinek geometrikus kifejtése és közelebbi vagy távolabbi tárgyak beillesztése az alapséma szerkesztési rendszerébe.

Munkánk legfőbb eredményét abban látjuk, hogy tanulmányunk II. részében ismertetendő geometriai és trigonometriai levezetésekkel egzakt módon be tudtuk bizonyítani az alapszerkezeti séma létezését és összefüggését a képsikkal, továbbá a csaknem teljes pontos-sággal megközelített ún. „aranymentszés” aránymutatói szerint osztott szakaszok törvényszerű képződését a képsíkon. Az alapszerkezeti séma alkalmas természetes tér-helyezett testek kétdimenziós képsíkon való ábrázolásakor azok tökéletesebb térbehozatalára.





7. ábra

## II. A SZERKESZTÉS ÁLTALÁNOSÍTÁSA FÜGGŐLEGES ELHELYEZÉSŰ KÉPEKRE. FÜGGVÉNYKAPCSOLAT A KÉPSÍKOK OLDALARÁNYAI ÉS A SZERKESZTÉSEI KÉPEZETT HORIZONTVONAL, VALAMINT EGYÉB JELLEMZŐ PONTOK KÖZÖTT

Tanulmányunk első részében a részletesen elemzett MARDI-GRAS oldalarányai az ismertetett szerkesztési séma segítségével nyerhető arányosságok egyetlen esetét rögzítik. Pontos méréssel megállapítható, hogy az  $a/2$  és  $b/2$  oldalrészeket osztó  $A_1B'''$  és  $A_3B'''$  egyenesek csak közelítőleg metszik ki az ún. „arany metszés”-nek megfelelő arányú szakaszokat a vizsgált oldalrészekben. Az osztópontok helyét az egyenesek hajlásszöge szabja meg — ez viszont, miután az egyeneseket  $\rho$  sugarú körív mentén nyertük, függ  $\rho$  nagyságától, vagyis a sugár hosszát egyértelműen meghatározó  $b/a$  mindenkori viszonyától. Mint látjuk, összefüggő kapcsolat van a szerkesztés alapján nyert és megvizsgált tényezők között, amely matematikai függvényekkel tárgyalható. Az összefüggések tanulmányozására az alapszerkezeti sémát általánosított képméretekre az eddigiekben alkalmazott, de a levezetések követhetőségére kibővített jelölésekkel ismertetjük (8. ábra). [2]

Általánosságban a képsík  $a$  oldalhossza, amelyet a szerkesztés szerint egy  $b$  oldalú négyzet függőleges magassági és mélységi irányban egyenlő mértékű meghosszabbításával nyerünk, a következő összefüggéssel fejezhető ki:

$$a = b + 2n.$$

A MARDI-GRAS méretarányainál a meghosszabbítás ( $n$ ) a következő:

$$n = 0,125 \quad b = 0,1a.$$

Ebben az esetben

$$a = b + 0,25 \quad b = 1,25b,$$

amelynek 0,1-e valóban 0,125b.

A kisebb oldal aránya ezen a képen:

$$\frac{b}{a} = \frac{b}{1,25b} = 0,80,$$

ahol  $b$  hossza határozatlan (tetszőleges méretben felvehető).

Ebből következően a kép méreteinek abszolút értékei konstrukciós szempontból nem döntőek, csak az oldalak egymáshoz viszonyított arányai; az összefüggések tehát általánosíthatók.

A függvénykapcsolatok levezetésének egyszerűbbé tételére az  $n$  hosszabbítás nagyságát annak  $b$ -hez viszonyított arányával fejezzük ki ( $l$ ). Így

$$l = \frac{n}{b} \quad \text{és} \quad n = lb.$$

Ekkor

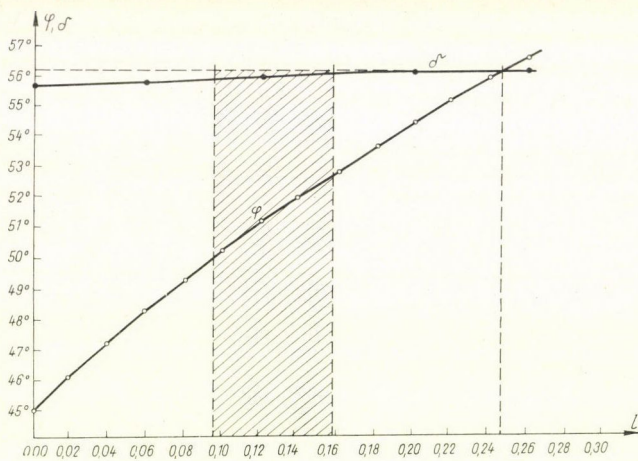
$$a = b + 2lb = b(1 + 2l).$$

A konstrukciós megoldásban  $l$  értéke megszabja az egyenesek hajlásszögeit, az arányos metszéspontokat, a horizontvonal magasságát és a centrumpontok helyét. Befolyását függvénykapcsolat-rendszerrel írjuk le, amelyek



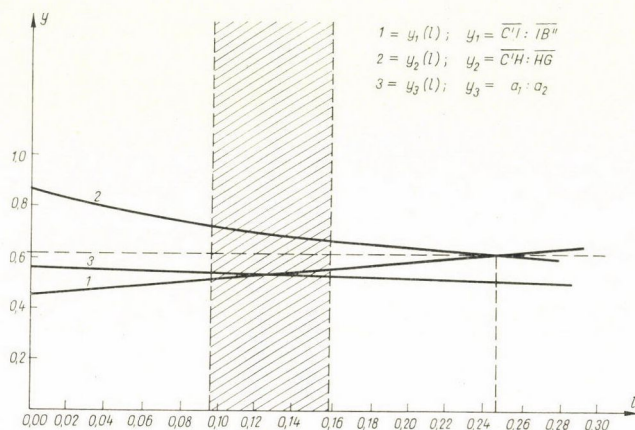






9. ábra

Ezen arányokból  $b$  kiesik, és pusztán  $l$ -től függenek. E függvénykapcsolatot a 10. ábrán grafikusán ábrázoljuk (1. és 2. sz. görbék).



10. ábra

A 9. és 10. ábra összevetéséből látható, hogy az arányok azonossága 0,246  $l$ -nél következik be, ugyanakkor az azonosság szinte kimutathatatlan pontossággal egybeesik az aranymetszéssel, amelynek aránymutatója 0,618.

A  $\delta = \varphi$  esetben a szögek fok értéke  $56^\circ 14'$ , a két egybeeső aránymutató pedig 0,616. Az ehhez tartozó képsík arány 0,67.

Cézanne által zömmel alkalmazott 0,76—0,84 oldal-arányok megfelelő  $l$  értéke: 0,096 és 0,158, ezeket a szakaszokat mindkét ábrán satírozott résszel jelöltük. Látható, hogy ez a szakasz igen közel esik ehhez a nevezetes ponthoz, attól csupán néhány fokkal tér el.

Az, hogy a két arány éppen az aranymetszés közelében esik egybe, nem véletlen. A 8. ábrán látható  $\alpha$  szög ekkor már igen kicsiny, és annak is csak a fele vonódik le  $58^\circ 17'$ -ből, hogy  $\delta$ -hoz jussunk. Amennyiben  $\delta$  értéke pontosan  $58^\circ 17'$  lenne, a  $HC'I$  derékszögű háromszög két befogója éppen az aranymetszés szerint aránylana egymáshoz, ugyanis egy  $58^\circ 17'$ -es derékszögű háromszög két befogója éppen ilyen tulajdonságú. Szögfüggvény táblázatokban utána nézhető, hogy  $\operatorname{ctg} 58^\circ 17' = 0,618$ , ez pedig a két befogó arányát fejezi ki. Mivel pedig az  $58^\circ 17'$ -es szöget abból a  $BCD$  nevezetes tulajdonságú egyenlőszárú háromszögből származtattuk le, amelynek magassága egyenlő az alappal, így ez az aranymetszés is ennek a következménye.

A képsíkok méreteinek további elemzésére vizsgáljuk a  $h$  horizontvonal változását függvényszerű kapcsolatban  $l$ -el.

A horizontvonal a függőleges képsík  $a$  oldalát  $a_1$  és  $a_2$  jelzésű szakaszokra osztja. A horizontvonal szintmagasságát ezekkel a szakaszokkal jellemezhetjük. Ez a szintmagasság szintén függ  $l$  megválasztásától, de mint azt a 10. ábra 3. sz. görbéje mutatja,  $l$  növekedésével csak lassan süllyed.

Az  $a_1$  és  $a_2$  szakaszok hossza szintén kifejezhető analitikusan mint  $a_1(l)$  és  $a_2(l)$  függvények. A levezetés a 8. sz. ábrán követhető.

A  $BCD$  háromszög csúcsánál levő szög  $53^\circ 08'$ . Az  $MKA_1$  derékszögű háromszög  $A_1$  csúcsánál fekvő szöge ennek fele:  $26^\circ 34'$ , mert a  $B'BC$  szög is ekkora, és ezek merőleges szárú szögek. Az  $SKA_1$  derékszögű  $AA_1$  csúcsánál fekvő szöge tehát  $26^\circ 34' - \alpha$ . Az  $a_2$  távolság a függvényképlet szerinti szakaszokból tevődik össze.  $B'S$  szakasz a súlypont helyzetének ismert tétele szerint  $= \frac{b}{3}$ .

A függvényképlet:

$$\begin{aligned} B''K &= a_2 = B'B + B'S + SK = \\ &= lb + \frac{b}{3} + \varrho \sin(26^\circ 34' - \alpha) = \\ &= lb + \frac{b}{3} + \frac{Lb}{6} \sin(26^\circ 34' - \alpha), \end{aligned}$$

és

$$a_1 = a - a_2.$$

A horizontvonal  $A_1 - A_4$  vetítőpontjainak helyzetét az  $m_b$  magasságtól való távolságával, vagyis  $KA_1$ ,  $KA_2$ ,  $KA_3$  és  $KA_4$  szakaszok hosszával jellemezhetjük.  $m_b =$  az alapháromszög magassága.

A  $KA_1$  és  $KA_3$  ezek közül egyszerű:

$$KA_1 = KA_3 = \varrho \cos(26^\circ 34' - \alpha).$$

A  $KA_2$  és  $KA_4$  szakaszok levezetése valamivel komplikáltabb. Először kiszámítjuk az  $e_3$  egyenes  $\omega$  hajlásszögét. Ennek kiegészítő szöge benne van a  $HPM$  derékszögű háromszögben, annak  $H$  csúcsánál. A  $HC'$  szakasz hosszát már ismerjük; a  $CC'$  szakasz hossza  $= n = lb$ .

A  $PH$  szakasz hossza  $= \frac{b}{2}$ . Tehát a  $HC$  szakasz hossza  $= HC' - lb$ . Ezt kell levonni az  $MB'$  szakaszból, hogy megkapjuk  $MP$  szakasz hosszát.  $MB'$  szakasz  $= \frac{b}{4}$ , mivel a  $DCG \triangle \cong DB'B \triangle$ , mert  $b = m_b$  és a merőleges szárú szögek egyformák.

Így  $\overline{CG} = \frac{b}{2}$ , másfelől a  $DCG \triangle \cong DB'M \triangle$ , s mivel  $\overline{DB'} = \frac{b}{2}$ , az  $\overline{MB'}$  szakasz is feleakkora, mint  $\overline{CG}$  szakasz, tehát  $= \frac{b}{4}$ .

Ezért

$$\operatorname{tg} \omega = - \frac{\frac{b}{2} - \overline{HC}}{\frac{b}{4}}.$$

A  $\overline{KM}$  szakasz hossza:

$$\overline{KM} = a_2 - \frac{b}{4} - lb,$$

és így végül az  $MKA_4$  derékszögű háromszögből számítva:

$$KA_2 = KA_4 = - \overline{KM} \operatorname{ctg} \omega.$$

\*

A MARDI-GRAS és a VÖRÖS MELLÉNYES FIÚ főalakjainak térszerkezeti elemzésével, majd a felépítési



struktúra fentiekben kifejtett egzakt bizonyításával tehát eljutottunk az ábrázolás egy olyan módjához, ahol a képen egyfajta arányosság törvényszerű jelenlétét mutathattuk ki. Cézanne akár tudatosan, akár érzés szerint kialakítva, de alkalmazta ezeket képein, feltételezhetően az arányossági törvény és az ábrázolási módszer közötti összefüggés mélyebb ismerete nélkül.

Az ábrázolási módszer itt tehát objektív törvényeket használ fel érzelmi motívumok hiteles kifejezésére. Ezek a törvények uralják, rendszerbe és egységbe foglalják a képet, ami a kifejezés döbbenetes erejét megadja. Az

arányossági törvény maga független az ember érzelmi világától, de a tudatos felismerés olyan eszköz lehet kezében, amely alkalmas tiszta, nemes gondolatok vagy érzelmek harmonikus egységbe foglalt leközlésére, módszer, amellyel a képi ábrázolás tökéletessége közelíthet ahhoz a fogalomhoz, amit művészetnek nevezünk.

Pöcz Edit  
Solymos Andrásné  
Fodor József

## IRODALOM

- (1) H. Read: A modern festészet, Corvina (1968).
- (2) Genthon I.: Az új európai festészet (1940) Bp.
- (3) Kállai E.: Cézanne és a XX. sz. konstruktív művészete (1946) Bp.
- (4) Genthon I.: Cézanne (1958) Bp.
- (5) Paál I.: Téli látatás mértan 1959. Bp.
- (6) P. Cézanne: Correspondence. Recueillie annotée et préf. par. J. RENALD. Paris, Grasset, 1937.

## JEGYZETEK

1 A 2. ábrán grafikusán feldolgozott képeket Genthon I.: Cézanne, Bp. 1958. munkája tartalmazza. (4)

A 2. ábra adatanyagát az alábbi táblázatban ismertetjük:

A kép címe	Keletkezés időszak	Méret cm	Kisebb/nagyobb oldal hányadosa
Dominique nagybácsi	1865–1867	46 × 38	0,826
Achille Empereire	1866–1868	200 × 122	0,61
A művész apja	1866	198 × 118	0,596
A fekete óra	1869–1870	55 × 75	0,734
Csendélet	1871–1872	63 × 80	0,797
Aktos kompozíció	1870	65 × 81	0,786
Fürdő nők	1873–1877	50 × 61	0,820
Intérieur zongorázó nővel	1869–1871	57 × 92	0,620
Buffet	1873–1877	65 × 81	0,800
A marseille-i öböl	1883–1885	58 × 72	0,805
Viktor Choquet	1876–1877	44 × 36	0,820
Önarckép	1880	46 × 38	0,825
Jas de Bouffan	1883–1887	36 × 54	0,666
Gesztenyefasor	1885–1887	73 × 92	0,795
A művész fia	1885	65 × 84	0,880
Önarckép festőállvánnyal	1885–1887	92 × 73	0,795
Három malom	1885–1886	92 × 73	0,795
Kékvázás csendélet	1883–1887	61 × 50	0,820
Provence-i táj	1882–1883	65 × 81	0,804
Ste. Victoire	1885–1887	73 × 92	0,795
Az Arc völgye	1885–1887	65 × 81	0,804
Chantilly-i fasor	1888	77,5 × 64	0,825
Mardi-Gras	1888	102 × 81	0,795

Fürdőzők szabadban	1888–1890	54 × 65	0,830
Csendélet tejeskannával	1889–1890	59 × 73	0,810
Kártyázók	1890–1892	45 × 57	0,790
Kártyázók	1890–1892	134 × 181	0,740
Gasquet	1896–1897	64 × 55	0,860
Paraszt	1890–1892	55 × 46	0,834
A művész felesége	1890–1894	?	0,765*
Gustave Geffroy	1895	?	0,772*
Karosszék	1885–1990	31 × 27	0,870
Vörös mellényes fiú	1890–1895	?	0,798*
Önarckép	1890–1894	?	0,820*
Ambroise Vollard	1899	100 × 81	0,810
Pipás férfi	1895–1900	92 × 73	0,795
Ste Victoire	1895–1900	81 × 100	0,810
Ste Victoire	1897	72 × 91	0,792
Barackok	1895–1900	20 × 26	0,770
Almák és narancsok	1895–1900	73 × 92	0,795
Fürdő nők	1898–1906	209 × 250	0,835
Fürdő nők	1900–1906	133 × 207	0,650
Az akasztott ember háza	1892–1894	50 × 61	0,820
Montgeroult	1899	64 × 52	0,814
Csendélet	1906	47 × 62	0,758
Provence-i táj	1890–1900	31,3 × 47,8	0,650
Önarckép	1898–1900	65 × 54	0,830
Malmos táj	1900–1906	32 × 49,5	0,646

\* = A méreteket a kiadvány nem közli, a hányadosokat a reprodukciók méreteiből számítottuk.

2 A teljes levezetést, valamint a létező geometriai, trigonometriai összefüggéseket azok bonyolultsága miatt nem közöljük.

## ANALYSE DE LA STRUCTURE SPATIALE DU MARDI-GRAS ET DU GARÇON AU GILET ROUGE

Grâce à une étude détaillée de la structure du tableau «Mardi-Gras» de Cézanne, il a été permis d'établir que les personnages principales peuvent être intégrées à un système de pyramides bâti suivant le principe d'application spéciale de la représentation géométrique centrale. Cette technique de représentation permet de donner l'image des objets plus intégralement dans une surface plan de deux dimensions. Les plans de base se construisent sur les points de division des mi-distances latérales correspondants approximativement aux proportions de la raison extrême et moyenne, de même que sur les rencontres des médianes du triangle inscrit à une distance latérale de 0,1 des côtés plus longs du plan et tangentiel au côté plus court.

Nous avons découvert un schéma de construction dans la structure du système de pyramides, lequel est lié structurellement aux dimensions du plan du tableau. Grâce à ce schéma il est permis de reprêter au plan la ligne d'horizon, les points de centre de même que les points de proportionnalité qui divisent les mi-distances latérales à un rapport unitaire de 0,616 ou 0,384. Ce

rapport correspond à une précision près à la raison extrême et moyenne (à la distance unitaire: 0,618 ou 0,382). La survénance de la proportionnalité dans le schéma de construction est régulière et mathématiquement démontrable.

Cézanne devait découvrir les lois de proportionnalité approchée inhérentes au schéma de construction et il les a mises au profit consciemment pour la désignation des plans de base.

Les rapports du plan et du schéma de construction ont été développés mathématiquement pour des dimensions généralisées de tableau. Les relations de fonction peuvent être exprimées à l'aide d'un seul paramètre indépendant (1), dont l'établissement fixe les dimensions des plans.

Nous avons étudié des principaux oeuvres de Cézanne 48 compositions, dont les rapports des côtés (côtés plus petits côtés plus grands) étaient 0,8 dans 80 pour cent des compositions ce qui confirme la supposition sur l'application systématique et consciente de ces rapports.

Edit Pöcz—Mme Solymos—József Fodor



# MEGJEGYZÉSEK CÉZANNE KÉT KÉPÉNEK TÉRSZERKEZETI ELEMZÉSÉHEZ

## I.

Cézanne művészetének megismerése sokrétű és bonyolult kutatást igénylő feladat, melynek során a művészettörténet művelői szükségszerűen szemben találják magukat az ismeretlen újjal. Vonatkoztathatjuk ezt egyaránt a hagyományos módszerekkel kutatókra vagy művészetének belső tartalmát, szerkezetét elemzőkre, a társadalom és művészete összefüggéseinek tanulmányozóira. Munkásságának lényege egy újfajta kifejezési mód megteremtése a festői ábrázolás lehetőségein belül. Olyan szintézis, amelynek részecskéi évtizedes múltat idéznek a festő látásmódjában, és bizonyítják a dimenzionális ábrázolás módozatainak végtelen fejlődési állomásait a barlangi festészettől kezdődően, a XIX. századon keresztül, napjainkig.

Sohasem képezte vita tárgyát, hogy jelentett-e újat művészete korában, amikor a kapitalizmus a francia társadalomban éppen elhelyezkedett, és általánossá tette a polgári kizsákmányolás uralmát. Franciaország, ha nem is haladt a gazdasági fejlődés élén, a művészetben az idő tájt feltétlenül elől járt, és bölcsője, majd iskolája volt mindannak, ami a korábbi évtizedek társadalmi nézeteiből — mint gyakorlat — megvalósult a francia festészeti élet mindennapjaiban. Véletlennek tekinthető-e, hogy az alkotó Cézanne nem elégedett meg korának és kortársainak művészeti látásmódjával, egyáltalán a környező világ és művészet általuk feltételezett kapcsolatával? A művészeti közélet jelenségeinek vizsgálata mélyebb elemzések nélkül is elegendő adattal szolgál az egyértelmű állásfoglaláshoz, mely szerint az egyre inkább ünnepezt és nagypolgári hatalmi pozíciót tükröző impresszionizmus korántsem egységes és szintetizmusra törekvő. A társadalmi jelenségek ábrázolása az impresszionista festőknél még kísérletezés formájában is csak feltételeken fordul elő. — Ahogyan más volt az uralkodó osztályok különböző csoportjainak filozófiai és közgazdasági nézete, anyagi érdeke és érdekelttsége az adott társadalom osztályviszonyai között akkor és ott, ugyanúgy más volt Manet, Monet vagy Lautrec világa, emberi magatartása és így művészete is. Nem volt azonos társadalmi indításuk és a környező világról alkotott véleményük, amely alkotói tevékenységük során képekben, rajzokban, színekben és formákban öltött testet.

Paul Cézanne életének és művészetének kutatói valamennyien kiemelik azt az emberi magatartását, törekvését, amely egy bizonyos fajta szembenállást, tartózkodást fejezett ki nemcsak művésztársainak munkásságával, hanem a társadalommal is. Nem egyszerűen ellenvéleményről, az impresszionizmus kötetlen formavilágától való elfordulásról van szó, hanem különleges alkotói magatartásról, amelynek tanúbizonysága műveinek milyensége. Személyében túltekinthetünk azon, hogy az alkotó tudatosan új és új módszereket alkalmaz a valóság megismerésében. Nála nem pusztán társadalmi szembenállás, világnézeti különbözőség előidézője a kortársaitól eltérő forma és színvilág kialakulása. Festészetének haladási iránya, látásmódjának formálódása sajátosan egyéni. Kompozíciós tanulmányai során nem voltak előképei, nem támaszkodott mesterek és korok elfogadott kánon-

jaira, aminek következménye egész életművére kihatással volt. Párizs nem jelentette számára — más művészekkel szemben — sem az éltető levegőt, sem a nyugodt alkotási lehetőséget vagy a biztos érvényesülés formáit. Ezért távozott onnan a nyugalmasabbnak tűnő provençai Aix-ba. Az akadémiizmussal nem tudta magát azonosítani, idegen volt tőle a romantika, de legerősebb küzdelmet folytatott magában a csak pillanatnyi benyomás ábrázolását rögzítő impresszionizmus ellen. A különböző egymás mellett élő művészeti tendenciáktól való eltávolodás iránya számára a klasszikus elrendezés, a mért képépítéshez való közelítése volt. A társadalmi összefüggések és ellentétek törvényszerűségeinek felismeréséig, a jelenségek elemző vizsgálataig kompozícióiban nem jutott el, de intuíciója egyféle reális való megismerésének irányába vezette. Munkássága során a tér kutatása és ábrázolása vált vezérelvévé. Alapformák keresése és felismerése, majd azok dinamikus képpé rendezése függvényeként érzéketlen színvilágát is a szerkesztett térhatásoknak rendelte alá. Ezzel nemcsak elkülönült az impresszionisták különböző törekvéseitől, hanem újabb lehetőségeket is teremtett a művészi látásmód számára.

Művészi alkotói koncepciójával — mint említettük — nem juthatott a társadalmi viszonylatok felismeréséig, de szükségszerűen ellenpólusaként jelentkezett az impresszionizmusnak. Cézanne esetében is csak abból indulhatunk ki, hogy valamennyi korszak művészetének törekvései között általában elsődlegesen jelenlevő az erősen ható tényező, belső szubjektív igény, hogy eltérjen, hogy előbbre lépjen, túlszárnyalja elődeit, kortársait. Ebben az általános tételben és annak képzőművészeti vonatkozásaiban teljesen mindegy, hogy témákról, kompozíciós szerkezetekről, színek használatáról vagy összességében éppen az ábrázolás valamilyen valóságtükröző módjáról, milyenségéről van szó. A művészet a különböző korszakokban mindig tükrözője volt bizonyos vonatkozásban a társadalom struktúrájának. Mindig olyan pozíciót foglalt el, ami egyféle állásfoglalást jelentett még akkor is, ha a korszak egésze vagy a társadalom bizonyos része azzal igenlő vagy éppen szembenálló, elutasító magatartást tanúsított — vele mint nemkívánatossal szemben tiltakozó állást foglalt el. Még egyetlen kérdést érintve, teljesen másként jelentkezik az egzakt tudományok esetében az egyes mint jelenség, illetve mindössze az egy jelenlétének lehetőségét bizonyítja. A művészetben, amely az emberi tevékenységnek különös szférájában foglal helyet, akár az egyes, akár az általános tekintetben bonyolult társadalmi jellegénél fogva mégis egzakt megnyilatkozás mint az adott kor egyesének, az alkotónak produktuma, de ugyanakkor elvont is, amennyiben abban a társadalom lényege, ha mikroformában is, de jelen van a művészi absztrakció által. Ez a vázlatos fejtegetés Cézanne művészetének vizsgálatokor figyelmen kívül nem hagyható, éppen korszerűbb kutatások megértése érdekében.

## II.

Azzal, hogy a szerzők vállalkoztak majd egy évszázaddal Cézanne műveinek létrejötte után arra, hogy kísérletet tegyenek azok szerkesztési elveinek megismerésére



és törvényszerűségeinek feltárására, nem tettek mást, mint műszert kerestek, majd azt alkalmazták az alkotások rendszerének mélyebb megismerésére, elemzésére.

Munkásságuk ezen kezdeti foka is figyelemre méltó még abban az esetben is, ha magán viseli az ismeretlenben való nehéz igazodás jeleit. Tanulmányukkal olyan eredményeket hoztak létre, amelyek nemcsak Cézanne művészetének mélyebb, valóban szintetizmusra törekvő megismerésének eszközei lehetnek, hanem az egyetemes művészettörténet legújabb kori anyagának is alaposabb megértéséhez vezethetnek.

Nem tekintjük egyedüli módszernek a térszerkezeti analíziseket a művész vagy alkotás megismeréséhez, de szükségesnek tartjuk, hogy elsősorban a festészet, de a művészetek más területén is ilyen vagy hasonló módszerek alkalmazása elterjedjen. Ez azt jelenti, hogy egzakt tudományok alkalmazott eredményei segíthetik a szaktudomány előrehaladását, a megszokott módszerek egyre szűkebbnek bizonyuló keretei közül való előre történő kilépést a gyorsabb haladás érdekében.

A vállalkozás, amit *Pöcz Edit—Solymos Andrásné—Fodor József* elkezdtek, jelen formájában is érett arra, hogy mint publikáció napvilágot lásson. Mindhárman mérnökök, akik egyetlen — véletlen — útján kerültek Cézanne művészetével kapcsolatba, és hosszú fáradságos munka során jutottak el a közölt eredményekhez. Nem művészettörténészek, nem ismerik mélyebben sem a XIX. század művészetét, sem annak különösen az utolsó harmadában kialakult bonyolult helyzetét. Témájuknak Cézanne-t választották, akinél jelentkeztek azok a szimp-tómák, amelyek elválasztották már kortársaitól. — Megtalálhatók azok az alapformák, amelyek majd a XX. század első esztendőiben alapot és kiindulást jelentenek számtalan alkotónak, mint Picasso, Braque, Derain s a későbbi években Leger, Gris, Metzinger és mások művészetének. Ezekből a festőktől ugyanúgy nem kérhető számon az eredő — a megtermékenyítő — és kapunyitó Cézanne — mint tőle az őt megtermékenyítésre készítő jelenségek és indítékok. Mégis a felületi vizsgálat, a külsőleges formai rokonság vonásai kapcsolják össze valamennyiüket a társadalmi magatartáson túl. A gyűjtőpont Cézanne és művein keresztül az újfajta, addig ismeretlen művészi látásmód. Ő nemcsak emberi magatartásában volt elkülönülő, nemcsak abban, hogy elvonult a zsibongó, művészeti életében zajongó Párizstól, hanem abban is, hogy előtte nem fordultak ilyen tudatosan, nem kísérleteztek ilyen széles skálán és hosszú időn keresztül a térszerkezet problematikájával. Jelen, ugyancsak kísérleti vállalkozáshoz készített utószavunkban nem próbálhatjuk meg Cézanne életművének, de még egyetlen művének vagy főművének — *Mardi-gras* — elemzését vagy ismertetését, de ez nem is szükséges. A szerzők több tucat műből két alkotást választottak vizsgálódásuk alapjául, és azokon keresztül tettek kísérletet nem eredménytelenül olyan egzakt törvényszerűségek bizonyítására, amelyek figyelmet érdemelnek. További kísérletezésre biztatók akár a matematikusok, mérnökök és művészettörténészek egyéni vagy közös kutatásainak megvalósítására.

### III.

Talán mégsem szükségtelen ez alkalommal, hogy egy pillantást vessünk Cézanne életművére, mielőtt a tudományos kísérlet értékeit, eredményeit összefoglalnánk. Amikor a XIX. század hetvenes éveiben az impresszionista festők a fény—szín világának megismerésén és feltárásán munkálkodtak, egy bizonyos fajta optikai megismerés volt a céljuk a festészetben keresztül, illetve a festészetet ennek a megismerésnek szemszögéből vizsgálták és művelték. Azonban nemcsak a fentiekből, hanem a korszakból és annak teljes társadalmi bonyolultságából adódóan a művészek nem jutottak el csak a felületek megismeréséig, a látványig, amely az egész társadalom struktúrájának kendőzője volt. A kapitalizmus viszonyai között a polgári indítású művészek többnyire alig juthattak ennél tovább. A társadalom vezető rendje pedig erős

küzdelmet folytatott, hogy belső énje, valója ellentmondásosságának feltárása és boncolása a lehető legnagyobb homályban és ismeretlenségben maradjon. Nem véletlen és nem kizárólag a kor műkritikusainak, kultúrpolitikusainak álláspontja, művészegyeniségek tevékenysége; az impresszionizmus győzelme a hivatalos művészeti fórumon, majd diadalmenete szerte Európában. Törvényszerűen következett ez be a kor struktúrájának alakulásával és fejlődésével egyidejűleg. A francia társadalomban az abszolút uralomra törő és jutó tőke, a korábbi feudalizmussal szemben, szükségszerűen kereste és megteremtette, majd formálta a kultúra és a művészet minden területén a maga lényegének legjobban megfelelő, azt igazoló és alátámasztó művészi formákat és témákat. — A kapitalizmus a korábbi társadalmi rendszerhez mérten nemcsak haladást jelentett, hanem világos egyértelmű genezist is kifejezte a modern kizsákmányolásnak. Mikor a munka szabadságát hirdette, valóban annak kényszerét, a feltétlen kizsákmányolás tartalmát és formáját bizonyította. Ennek a tételnek filozófiai és társadalompszichológiai kivételése és megtestesítője volt az impresszionizmus. A kapitalizmus adott pillanatának viszonyai között „udvari” salonképes művészetté nyilvánították, felismerve annak kitűnő adottságait pl.: Corot, Daumier művészetével vagy Cavarini grafikáival szemben. Abban az időben nemcsak a festészetben, hanem a szobrászatban és grafikában is megjelenik az új kifejezési mód.

A társadalmi mozgások képletében azonban nincs megállás. Abban a pillanatban, amikor a fejlődés csúcspontján túljutott a francia kapitalizmus, az impresszionizmus is áthaladt zenitjén. — A művészet és társadalom szakadatlan fejlődésének és kölcsönhatásának modellje szerint: A társadalmat kifejező végtelen egyenest érintő parabolisztikus görbe a művészet. Az egyenest meredek, éles szöghajlással kifejező görbe jelen esetben az impresszionizmus, az érintéssel azonos hajlású eltávolodása érzékletesen mutatja a társadalom és művészet kölcsönhatását. Az eltávolodó görbe mozgáshelyzetének következménye ismételtlen egy újabb irányzat feltűnése. A Société des Artistes Indépendants — a Független Művészek Társasága — tárlatain megjelentek a *függetlenek*, azok, akik tudatlanul is szemben állónak érezték és tekintették magukat és művészetüket a társadalommal és annak hivatalos tendenciájával — ez esetben a hatalomban és uralomban osztozni kellett —, az impresszionizmussal. Ennek a mozgásnak, amely harccá éleződött, az élvonalában az elsők között találjuk Cézanne-t, nemcsak műveivel, hanem emberi magatartásával egyaránt.

Lehetőségeink korlátoznak abban, hogy mélyebb áttekintést, társadalmi elemzést adjuk a művész tevékenységének. Saját vallomásai a művészetről és ezzel együtt abban a világról azt mutatják, hogy a látszat mögött az életben ugyanúgy, mint a művészetben valami féle állandóságot keresett, és ez irányította a tértömegek mint konstans elemek, a színekkel szemben a kubusok rendszerének világába, aminek végső megfogalmazása és analízise már az őt követőknek jutott feladatul.

### IV.

A tanulmány szerzői törvényszerűségeket kerestek Cézanne művészetében. Ezzel csak egyetlen, de újabb jelentős lépést tettek előre. A művészettörténet-tudomány, mint minden tudomány a törvényszerűség feltárásáig vezető úton halad, célkitűzéseinek megvalósítása érdekében a legkülönbözőbb módszereket alkalmazza a valóság törvényszerűségeinek a képzőművészetbeni tükrözés feltárására és megismerésére. Mesterünk egész életét, munkásságát a kísérletezés hatotta át. Kísérletezés olyan értelemben, ahogy az alkotók szüntelenül keresik a legmegfelelőbbet, keresik az egymásra hatás vagy eredetiség módját, lehetőségét. Ő az állandót, a törvényszerűt kereste, kutatta, és ehhez előbb szerkezeti elemekre bontotta a környező világot, majd a térszerkezettel kezdte ismételtlen a részeket eggyé alakítani. Legfontosabb számára a tér volt. A formák és a színek is ennek az alapkoncepciónak alárendelt eszközei voltak. Nem egyszerű for-



máról tesznek tanúbizonyságot kompozíciói, hanem a vászon felületén létrehozott tér és annak szerkezete, a síkkal való kapcsolata az, ami érdekelte, ezt kutatta és ennek tulajdonított jelentőséget. A tér problematikájának vizsgálatában és kutatásában az 1890-es évektől már az építészet térrendszerét ülteti át kompozícióiba. Az az időszak, amikor amúgy is tektonikus formáit végsőkéig leegyszerűsíti, aminek eredményeként már csak kubusok, egymáshoz kapcsolódó színfelületek a meghatározók, melyek megsokszorozták ez időben készített műveinek tér-dimenzionális hatását.

Művészetével nemcsak a kortársi festészet számára nyitott végtelennek tűnő utat térábrázolásával és kubisztikus formákkal és tömegekkel helyettesített tárgyak világával kortársai nagy részénél, de érzékenyebben reagált a természet és a társadalom jelenségeire is. Az impresszionistáktól egyre eltávolodó, majd azokkal szemben álló művészi magatartás már nemcsak egyszerűen a színek és a formák világának különbözősége, hanem a természeti jelenségek megítélésének is érzékelhető megnyilvánulása. Olyan magatartás ez, amely mélyebb gyökerekkel van kora világához kapcsolva, mintsem egyetlen vagy két művének térszerkezeti elemzésekor megoldható, de még fel sem vethető. — Csak kérdés önmagunkhoz és korunkhoz. Vajon látnoki megérzés volt a kubusok világának bekövetkezése, a mindent leegyszerűsítő mértani idomok világa, túl a képszerűsítésen, amely az építészet és az iparművészet tárgyait rendelte szigorú törvényének alá? — Elfordulás az impresszionizmus világától csak a színek és színfeloldás ellentétéként nyilvánult meg műveiben és magatartásában? — Számtalan kérdés, és számtalan *nem* a válasz. A megoldás keresése bonyolultabb összefüggések feltárása, nemcsak Cézanne művészetével kapcsolatban, hanem korával és korának művészetével együttesen, amely korunkig érezteti hatását. — A szerzők munkássága, fáradozásai és bizonyításuk eredménye ugyancsak távoli megközelítése a kérdésnek, feloldása lehet majd kérdőjeleknek, de a cézanne-i művészet megismerésének szempontjából olyan kiaknázható lehetőségeket rejt magában, melyek talán az egyetemes művészettörténet-tudomány számára is egzaktabb eredményekkel gazdagíthatják a kutatásokat.

Paul Cézanne művészetéről van szó, de megkockázathatónak tartjuk az egész szaktudomány számára,

hogy a művészet valósága korunkban már alig ismerhető meg a műalkotások vonatkozásában a hagyományos, már évszázad óta alkalmazott módszerekkel és eszközökkel. Szükséges éppen korunkban — társadalmunkban — a bonyolultabb összefüggéseknek nemcsak szavakkal és művekkel, hanem más egzakt tudományokkal való bizonyítása is. Szükséges a tudomány művelőinek is kísérletezniük még abban az esetben is, ha az — mint jelen példánál — egyetlen művész félszáz művének figyelembevételével történt. Akkor is, ha még általános érvényű következtetések levonása nem lehetséges, a nyilvánosság elé tartozunk tárni ezt az eredményt, hogy részben bírálat, részben további kísérletek elindítója és ösztönzője legyen.

A szerzők tanulmányukat két részre osztották. A gúlarendszer ismertetése és vizuális bemutatása könnyen áttekinthető. Világosan szemlélteti a kompozíció magját képező alakot, illetve alakokat, azok síkban ábrázolt térbeliségét. A kompozíció magjára szerkesztett csonka gúlák mint befoglalók természetesen csak az alakokat érintik, magát a háttéri részt nem. Szinte felesleges megemlíteni, hogy nemcsak Cézanne, de más mesterek és korok művei ugyancsak mértani alakzatokba foglalhatók, és mint ilyenek feltétlen következtetések levonására, majd saját korukra, de korunk művészettörténet-tudománya számára is felhasználhatók.

Sokkal elvontabb a tanulmány második részében közölt függvények rendszere és az általánosítások, amelyek a vizsgálat tárgyává tett 48 műre vonatkozóan azokból kívánnak levonni törvényszerűségeket. Az eredmény egyértelműen bizonyítja a szerkesztési elvek azonosságát, ami még abban az esetben is felmérhetetlen jelentőségű, ha a cézanne-i életmű kisebb hányadáról van szó. A matematikai levezetések magukban véve is alátámasztják azt a kívánalmat, hogy a szaktudomány korszerű műveléséhez nem lehet elegendő az ismert formák és módszerek eszköztárának használata. Szükség van segédtudományokra nemcsak a társadalomtudományok köréből, hanem az egzakt tudományok területéről, mint a geometria, a matematika. Ezeknek az alkalmazására mutat példát a szerzők feltétlen kísérleti célú, de igen figyelemreméltó tanulmánya és a könnyebb megértést, valamint bizonyítást megvilágító illusztrációik.

Molnár László



## KÖRNER ÉVA „DERKOVITS GYULA” CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

ARADI NÓRA  
OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Ritkán volt magyar művészettörténeti könyvnek olyan gyors és széles körű kritikai visszhangja, mint Körner Éva kandidátusi disszertációként benyújtott, 1968-ban megjelent Derkovits-monográfiájának. A spon-tán érdeklődés persze elsősorban annak szült, hogy elké-szült a huszadik századi magyar képzőművészet e csú-csának első monografikus feldolgozása. De már a kritikák tartalma is arról tanúskodott, hogy az örvendezést nem-csak a pusztán tény, a Derkovits-monográfia megszületése váltotta ki, nemcsak a teljességre törő, elemző anyag-gyűjtés, amelynek segítségével jóval több ténybeliséget tudhatunk meg Derkovitsról, mint ami korábban ismer-etes volt. A könyv, még futólagos belelapozásra is, arról tanúskodik, hogy a feldolgozás módszere, a nagy lélegzetvétel és az alaposság, az apró részleteket nem mellőző szívósság és a legfontosabb problémákat kiemelni tudó tudományos szenvedély olyan monográfiát ered-ményezett, amely választott tárgyahoz méltó. Sokáig és türelmetlenül vártuk Körner Éva kandidátusi érte-kezését, hogy végül is több lett, mint amit kimerítő monografikus összegezésnek nevezhetünk.

Fentiek előrebocsátása némileg formálissá teszi az opponálás szó szerinti feladatát, hiszen mindaz, ami bírál-ható vagy bírálendő lenne, elenyésző az új eredmények-hez képest. S új eredményeken elsősorban nem azt értem, hogy milyen új adatokat tudtunk meg Derkovits-ról, hogy hány alkotásának megbízható azonosítása szü-lelt, hány pontosabb datálás teszi teljesebbé az eddigi képet.

Derkovitsról eddig sem tudtunk keveset. A monográ-fusnak nem „ismeretlen oeuvre-t” kellett feltárnia, nem lappangó remekműveknek kellett a nyomára jutnia. Derkovits néhány főműve állandóan látható, és minden, történelmileg hiteles áttekintés, amely a legújabb kor művészetét veszi számba, főhelyen szerepelteti. Buda-pesten két nagy kiállítása volt, 1954-ben és 1965-ben, és megjelent Derkovitsról több összefoglaló írás vagy munkásságának valamely vonatkozását vizsgáló tanul-mány. Tanúi voltunk és vagyunk a Derkovits-oeuvre bonyolult utóéletének, amely már a jelenkor művészet-politikájához, társadalmi és kulturális közegéhez visz el bennünket. A szakmai közvéleményben eléggé világosan kirajzolódott művészetének fejlődésmenete, főbb kor-szakai. Ha ezek után csak az anyagfeltárás adta újat kérnék számon Körner Éva monográfiájától, akkor is sok érvet hozhatnánk fel a szerző munkája mellett, de nem ez a döntő. Hanem az, ahogyan ő anyagát, a nagy-részt ismert és a részben kevésbé ismert vagy ismer-telent megközelíti, elemzi, rendszerezi, ahogyan a mű-alkotást és az alkotás folyamatát értelmezi, és ahogyan ebből nemcsak összegezéséig, hanem általánosításokig, törvényszerűségek felismeréséig eljut.

Körner Éva rendkívüli fegyvellemmel és önkontrollal kezeli anyagát. Mindvégig szigorúan konfrontálja az él-ményt és az alkotást, gondosan mérlegeli a forrásanyag értékét és jelentőségét. A könyv lapján lépésről lépésre bontakozik ki előttünk a művészileg-emberileg tudato-sodó festő, és minden érvelésnek, indoklásnak műtárgy-analízis alapja van. A szerző nem sejtet lappangó zse-nialitást a kezdeti próbálkozásokban, hanem az élmény-

rekonstrukció segítségével rekonstruálja azt, hogy mi-képpen indult ez a festőpálya. Meggyőzőek a rész-következtetések is, és azzá lesznek a munka során az egyre nagyvonalúbb, művészetelméleti súlyú összeveté-sek, amelyek mögött mindig követhető a kutató lelki-ismeret konzekvens gondolati anyaga.

A monográfiának újszerű a periodizációja, a tagolása. Az „árkádía”, az „utca”, az „otthon” stb. egymást követő vagy időben egymással párhuzamos szakaszai nem külső-ségek szerint, nem külső formai, stílusi kritériumok szerint különülnek el egymástól. A szerző mindvégig a művészegyeniség alakulása révén változó belső formát vizsgálja és ennek burkaként a külső formát; a fejezet-beosztás alapja a tartalmi csomópontok kitapintása, a művész legjellemzőbb egyéni tájékozódási igényeinek és magatartásainak a középpontba állítása. A vizsgálat tárgya periódusról periódusra bonyolultabb, és azzá válik az analízis is, amely a festő 1930–1934 közötti munkás-ságának elemzésében az anyag és a technika választásá-nak indoklásáig tud terjedni. A szerző végső soron bizo-nyítani tudja Derkovits munkásságában a formaalkotás, formateremtés feltételeit és folyamatát, olyan, mintegy egzaktnak nevezhető módszerrel, ahogyan a tartalom és forma kölcsönös feltételezettségét a képzőművészetben még csak kevésszer tudták bizonyítani. És azzal, ahogyan Körner Éva a művészeti szándékok formai realizálódását, objektívalódását levezeti, olyan irányban tágitja ki a művészettörténet-tudomány tudományválasztásának a lehetőségeit, hogy a Derkovits-monográfia megszületésé-ben joggal láthatunk tudománytörténeti jelentőségű ténytet.

A munkamódszert, kutató módszert rekonstruálni és hasznosítani kívánó művészettörténész elismeréssel kell hogy adózzon nemcsak a fegyvelmezett mértéktartásnak, ahogyan a szerző a kezdeti idők rekonstrukciójára alkal-mas forrásanyagot átszűrte s a tényleges produkció jelen-tőségének megfelelően értékelte, hanem annak is, ahogyan a gondolati párhuzamok, stílusi párhuzamok mély ismer-eteket általánosító felvetéseivel a mondottakat mind-végig illusztrálta. Talán ötletszerű vagy még inkább villanásszerű egy helyütt az összevetés Derkovits és Bonnard festésmódja között, de nem kevesebbet bizonyít a festésmód analógiájával és a cél különbözőségével, mint a belső és külső forma dialektikáját. A „tragikus-szatirikus” Derkovits összevetése Daumier vagy Grosz satírájával, az osztályhelyzetből adódó nézőpont meg-választásának elemzése a formai realizálásból kiindulva, nemcsak a szó legjobb értelmében vett frappáns jellem-zést eredményez, hanem új lehetőségeket nyit általános esztétikai kategóriák (tragikum, komikum, groteszk) ké-pzőművészeti előfordulásának tanulmányozásához. Ott is, ahol szerző korábbi alkotások hatását bizonyítja egy-egy Derkovits-mű születésében, nem a formális (és művészet-történetileg másodrendű) eredetiség, az elsőbbség foglal-koztatja, hanem a megoldás eredetisége. A Derkovits—Kollwitz, Derkovits—Grosz stb. párhuzamokból Derko-vits a szuverén alkotó, formateremtő művész erejével lép elének. S a példákat még folytatni lehetne, hiszen a Derkovits-oeuvre ikonológiai kutatásának lehetőségei nyilvánvalóan nem merültek még ki. S az ilyen össze-



vetések, kutatások gyümölcsöző voltát, szükségességét éppen a monográfia bizonyítja, nem utolsósorban a rendkívül gazdag és önmagában vége is hatalmas munkáról tanuskodó illusztrációs anyaggal, amely az elemzések hatékony érve.

Már-már túllép a művészmonográfia keretein, és kultúr-történeti jelentőségű és jellegű eredmény Derkovits szimbólumanyagának, szimbólumrendszerének az a számbavétele, amellyel Körner Éva munkája szolgált. Mindvégig bizonyítja, miért szükségszerű, hogy Derkovits szimbólumai tárgyak, tárgyi jelek. Egy helyütt összegező igénytel írja, hogy „Derkovits szellemi realitása és tárgyi realitása összhangban áll, közös az értelmük”. Az általánosítás meggyőző érvek folyamatára épül, melynek során magyarázatot kap az, hogy miképpen lett Derkovitsnál képi jellé a hal, az újság, a kenyér, az anya, a tél, a vastraverz, a városkép némely eleme, és hogyan tudta Derkovits képileg realizálni az áru fogalmát. S ezzel a képi nyelv kialakulásának, a képi „szótár” megértésének és rekonstrukciójának további tudományos távlatai nyílnak meg. Hiszen a derkovitsi jelalkotás és nyelvalkotás éppen annak a révén válhatott szuverén né és a szó nem vulgáris értelmében közérthetővé, ahogyan benne kollektív tudattartalmak képileg általánosultak.

S hogy ez mennyire függvénye az alkotó ember gondolkodásmódjának, és mennyire korhoz kötött, azt bizonyítják a párhuzamok József Attila és Derkovits képalkotásában, amelyek egymástól függetlenül létrejött, de történetileg legkevésbé sem véletlen egyezések. „Újság-papír az asztalon kenyérrel...”, „Cicáznak a szép csendőrtollak...” — elég Derkovits 1930-as *Téli ablak* című festményére gondolni, az ablakpárkány papír- és kenyérdarabjára, a zuzmarás ablaktáblák mögül elővilágító csendőrej-sziluettre vagy akár a *Végzés* és nem egy csendélet papír-étel jelképére. József Attilánál politikai gazdaságtani tétel válik költői képpé és igazságá: „A munkabér, a munkaerő ára cincog zsebükben...” Derkovitsnál képileg tud megjelenni az árufogalom. És képpé válik a társadalmi fogalmi rendszer is, a múlt-jelen-jövő kölcsönös feltételezettsége, mint a *Nemzedékek*ben.

A derkovitsi oeuvre mintegy csábítja az embert, hogy minduntalan a jelalkotás rendszerét keresse a képekben, hogy az 1933-as *Artisták* erőművész-önportréjának ítéletalkotását a Watteau bohócával kezdődő képalkotási folyamat konkrét térhez — időhöz kötött megnyilvánulásaként vizsgálja, s a láncmotívumban egy Kollwitz óta többször és mindig más módon visszatérő eszközt lásson az egyén és közösség divergenciájának képi érzékeltesére. Vagy itt van az *Aukció* megdöbbentő megoldása, ahol a művész csak az aranyozott, angyalok képeretét engedi „valódinak” látni. Sajátos jelkép Derkovitsnál az önarckép is, az 1922-es püspöksüveges önportréjtól, az 1933-as erőművész és kikötött parasztig; s közben a Dózsa-sorozat *Leveretés*, *Máglyán* lapjainak egy-egy áldozata, a *Kenyerért* megölt munkása, a *Nemzedékek* jelenkora, az olvasó munkás és még sok más alkotás a művész-személyiség cselekvő részvételvállalásának olyan sorát nyújtja, amit különös művészöntudat és különleges történelmi szituáció hívhatott csak életre. Beható vizsgálatra méltó általában az önarckép ily szerepe a kortárs művészetben. Másereel képregényeinek főhőse az önportré jellegű munkáinak; Kollwitz anyja alakjai többnyire kimondottan önarcképek, és a művésznak ez az aktivitás-akarása a *Propellerlied* nőalakjának tevékeny jelenlétéig nő; Grosz több képén az ún. rejtett önarckép sajátos huszadik századi felbukkanásával találkozunk. De sehol sem realizálódik képileg olyan mindent átfogó indulttal a szubjektív aktivitás vágya, mint a derkovitsi személyes jelenlétben, a legkiélezettebb történelmi szituációk kompozíciós középpontjában. A monográfia kitűnően szolgál mindennek esztétikai és pszichikai magyarázatával, attól kezdve, hogy Derkovits számára az otthoni környezet és a tágabb közösség élete egymástól elválaszthatatlan volt, és egyaránt a kollektivitás szellemének a jelképeivel szolgált, odáig, hogy nála a szimbólum mindig reális tárgy volt a maga reális tárgyi és társadalmi összefüggésében, s az ablakszárny, ajtószárny mint reális tárgyi elemek választották el és kapcsolták össze

a szimbolikus értelmet hordozó s a maga természeti valóságában megjelenített belső és külső világot.

Az anyag a szorosabban vett Derkovits-oeuvre-ön túlmenően is gondolkodásra serkent, annak kutatására, hogy ez a fajta szimbólumteremtés, ami nagyon is szemlélethez és korhoz kötött, mennyiben és milyen módon része a formateremtésnek, és egyáltalán milyen átcapások, esztétikai kölcsönhatások lehetségesek a kettő között; mennyiben lehet például szimbólumeredője a Dózsa-sorozat némely lapjában megnyilvánuló ritmus-értelmezésnek, amely szorosan kapcsolódik a kortárs szocialista művészeti tendenciáknak már-már korstílusá általánosítható vonásaihoz.

A monográfia több olyan kérdéskomplexusra mutat rá, amelyekben a korszak igen elterjedt gondolkodásmódbeli elemei, gondolkodásmechanikai vonásai objektívalódnak, és ezek olyanfajta problémák, amelyeket véleményem szerint egy korszerűen értelmezett művelődéstörténeti vizsgálat sem hagyhat figyelmen kívül. Sok egyéb kérdés további bonyolítására is inspirál a Derkovits-monográfia, hiszen olyan munkásságot dolgoz fel tudományos mértékkel és hitellel, amely a két világháború közötti korszak emberi produktívjának lehetséges totalitását érte el, s amelynek további, nemzetközi összefüggésekben való vizsgálata csak még evidencebbé teheti a derkovitsi totalitási igény bizonyosságát.

A monográfia, igen nagy ökonómiával, a Derkovits-oeuvre-re koncentrált. Kitekintés az egyéb magyar vagy külföldi művészetre olyan mértékben van jelen, hogy magyarázza és erősítse a derkovitsi munkásság belső törvényszerűségeiről írottakat. De ezek a rendkívül szükséges, tömör kitekintések kitűnően utalnak azokra a formateremtésig általánosuló sajátosságokra, amelyek Derkovits személyiségéből és ezen túlmenően a sajátos helyi társadalmi viszonyokból és kulturális hagyatékából erednek. Az, hogy mivé lehetett nálunk a képzőművészet mértani logika-keresése, hogy Derkovits honnan mit meríthetett és mit merített, hogy miképpen alakult ki kényszerű elszigeteltségének és a törvényszerűségek tudatából táplálkozó optimizmusának a természetes egysége, hogy a *Homokszállító*ig, a *Hajóhóvácsig*, az 1934-es *Anyáig* ívelő monumentális mennyiben belső szükség-szerűség eredménye — mindennek levezetéséhez, bizonyításához szerzőnek nincs szüksége méltató vagy magasztaló jelzőkre, mert kutató módszere a derkovitsi törvényértelmezésből indul ki, így bizonyítja az adott lehetőségek közül a választott egyedül lehetséges megoldás szükségességét. S ezt összegezi Körner Éva a végkövetkeztetésben is, annak bizonyításában, hogy mit tudott és mit nem tudott Derkovits felfogni az adott világból, mit érzett a magáénak, és mit szemlélt kívülről. S mert igazságot és törvényt kerest és ismert fel, proletárszemlélete, amely sok mindentől távol tartotta őt (hiszen egész társadalmi rétegek, osztályok gondolkodása, érzélemvilága idegen volt a számára), a legmélyebb valóság-összefüggések felismerését tette számára lehetővé.

A monográfia csak szorosan Derkovits művészetéhez tapadva enged meg művészetelméleti általánosításokat. Ezek azonban — mint egy-két példával érzékeltettem — igen jelentősek, s a további művészettörténeti kutatásra gyümölcsözően fognak hatni. Vannak kevésbé világos, félreérthető, nem eléggé meggondolt általánosítások is (mint például a 291. lap konklúzió igényű második bekezdése), de sokkal jelentősebbek az olyanok, mint például a 269. lapon a monumentális értelmezésének a kifejtése, a művészi alkotásban realizálódott monumentum-fogalom elemzése, amikor a szerző — mint másutt is — tartalmilag közelíti meg és határozza meg a fogalmat, a mondanók igényéből és kifejezésük szubjektív kényszeréből kiindulva.

Körner Éva Derkovits-monográfiája magát az oeuvre-t vizsgálja, és nem foglalkozik hatásával. Nehéz lenne persze bármilyen keveset is hitelesen rekonstruálni az egykorú hatáshat, hiszen az annyira népszerű Dózsa-sorozat is a művész halála után jelent meg először, és Derkovits hatása a munkásságát hagyatékként vállaló Szocialista Képzőművészek Csoportjában is voltaképpen már az



oeuvre utóéletéhez tartozik. A monográfus természetesen nem indulhat ki olyan következtetésekből, amelyeket az utóélet kínál. De a tragikusan rövid művészpálya minden konkrétan lemérhető hatása már utóhatás, s Derkovits esetében ez az utólagos hatás igen sok, nem is egyszer kíméletlen történeti tanulságot kínál. Nyomon követése, rendszerezése még elvégzendő művészettörténeti feladat. Nem elengedhetetlen része magának a monográfiának, de hozzá tartozik a Derkovits-oeuvre méltatásához és ismertetéséhez. Hozzá tartozik nemcsak a Derkovits-probléma tudománytörténeti felmérése és kritikája, vagyis az eddigi Derkovits-irodalom számbavétele, hanem a Derkovits-oeuvre megértésének és megértetni akarásának kultúrpolitikai oldala is. Hiszen a derkovitsi festészet az elmúlt negyedszázadban is nemegyszer állt a legkielezettebb művészetpolitikai, művészet-

elméleti viták középpontjában, és sorsa kissé annak is mérceje lehet, hogyan lettünk „hű meghallói a törvényeknek”. Az utóélet legfőbb sajátosságaira utalni az adott munka keretei között is lehetett volna, annál is inkább, mert a végső soron mégoly ellentmondó vélekedéseket is maga az oeuvre inspirálta.

Csak néhány vonatkozásban érinthettem a Derkovits-monográfia új tudományos eredményeit, és sok kitűnő s az említetteknel nem kevésbé fontos bizonyítására és következtetésére nem is utaltam. Körner Éva munkája nagy értékű tudományos teljesítmény, és véleményem szerint — mint már hangsúlyoztam — tudománytörténeti jelentőségű írás. Módszere, szemlélete, következtetessége, új eredményei alapján egyértelműen javasolom Körner Éva Derkovits-monográfiáját a művészettörténeti tudományok kandidátusa tudományos fokozatra.

## NÉMETH LAJOS OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Körner Éva kandidátusi disszertációja tudományos megalapozottságában, módszerében példás tanulmány, a modern magyar művészettörténetírás egyik nagy teljesítménye. Derkovitsról már korábban is jelentek meg kitűnő írások, hiszen életében nem a műkritikával vagy a műtörténelemmel kellett pörlekednie, hanem a társadalmi hatalmasságokkal. Az igazi, a Derkovits életművéhez valóban méltó, azzal adekvát írás azonban Körner monográfiája.

Körner nagy apparátust dolgoz fel művében, kritikailag értékelte az eddigi Derkovits-irodalmat, számos új adatot és összefüggést tárt fel Derkovits életművében. Ugyanakkor nem maradt meg pozitivistádatgyűjtő vagy csupán az eddigi eredményeket interpretáló szintjén, mert szintézisre is vállalkozott, és egyéni kutatásai révén új és hiteles értékelést adja a magyar művészet történetében oly fontos szerepet játszó Derkovits Gyula művészetének. Erénye könyvének, hogy Derkovits életművét nem elszigetelten és nem is csupán a magyar társadalom vetületében analizálja, hanem mindig szem előtt tartja az egyetemes összefüggéseket is. Módszere feltétlenül tudományos, és megfelel a művészettörténetírás legújabb, komplex kutatási módszereinek.

Körner — ha nem is fejt ki tökéletesen — abból a hipotézisből indul el, hogy Derkovitsnál még absztrakcióként sem lehet elválasztani egymástól a művészi alanyt és annak objektivációját. A festészet Derkovits számára az önrealizálás egyetlen módja, segítségével, illetve a benne való önrealizálással keresi helyét a világban, igyekszik rendet tenni az én és a külvilág viszonylataiban. Ennek megfelelően, mikor Körner Derkovits művészetének belső mozgását követi, végigkíséri a dialektikus ellentmondásokon át vezető utat az utolsó korszak nagy szintéziséig, egyúttal az én és a külvilág közötti konfliktus, a harmóniakeresés, a saját helye felmérésének, illetve megteremtésének pszichikai és quasi filozófiai problémakörére is válaszol, meghatározza tehát a derkovitsi világkép belső dialektikáját is. Nem valamiféle fogalmilag is körvonalazható világkép alakulását veti tehát össze a derkovitsi művészet módosulásaival — hiszen a kettő elválaszthatatlan, az első csupán a másodikban manifesztálódik —, hanem a Derkovits művészetében ábrázolt valóság anyagának, struktúrájának, illetve az abból kinövő formarendnek a vizsgálata révén konkretizálódik a világkép mibenléte. A kiindulási hipotézis szerint — amely pedig, ha nincs is kimondva, a monográfia módszertani alapja — Derkovits életművében az esztétikai, az etikai, a teoretikus és a pszichikai szféra abszolút egysége figyelhető meg. Körner könyvében bebizonyítja, hogy hipotézise tudományosan igazolható, sőt azt is, hogy Derkovits művészete csak e módszer révén közelíthető meg.

A derkovitsi világ Körner szerint poláris ellentétek világa, és belső dinamizmusa a közösségre vágyás és az ellenséges külvilágtól saját világát elhatároló, a kül-

világgal szüntelen opponáló magatartás pszichikailag talán ellentmondónak ható, társadalmilag azonban igazolt és determinált kettősségből fakad. A nyergesűjfalu idealista közösség édenéből kiűzetett fiatalember a torz valósággal az árkádia idealista idilljét helyezte szembe, majd magára vette a prófétaság és a mártíromság-vállalás keresztjét. A bécsi évek, a számkivetettség egyúttal az idealista utópiák összetörésének, a pokoljárásnak a kora, és ekkor kristályosodtak ki a tragikus sors által rövidre szabott élet utolsó évtizedének ellentétpárjai, az élet és a halál, majd az újpesti „honfoglalás” után az otthon és az utca ellentéte, végül pedig a felismert törvény, Derkovits szintézise, amelyet Körner a következőképp definiál: „a világ meghatározása egy alapvető törvény szerint. Az »otthon« képek problémája módosul ebben a törvényben. Derkovits a maga kis világa és a külvilág kettősségét a társadalom alapvető megosztottságává szélesíti. S ahogy egykor az otthon kis világát, most az egyik front közösségét vállalja, amelyet éppoly élesen határol el a világ ellenséges táborától, mint valaha saját magát a külvilágtól”.

Az én és a külvilág viszonyrendjének e módosulásai csupán a művészi objektiváció elemzése révén ragadhatók meg, mert minden stádiumnak meghatározott tematikai, szimbolikai, stílusbeli és kompozicionális sajátosságok felelnek meg. E szakaszok tehát — Arnold Gehlen szerencsés terminus technicusát használva — a „Bildrationalitát” szüntelen alakulását tételezik. Körner könyvének fő érdeme, hogy a derkovitsi világképet és művészetében a „Bildrationalitát” alakulását tökéletes korrelációban szemléli. Ebből fakadóan képelemzései mindig funkcionálisak, és különösen az árkádiai sorozat vagy a szerző által „szigorú stílusnak” nevezett korszak képeinek az elemzése meggyőző. A „Szőlővők” analízise, amelyben Körner ki tudja bontani a konkrét életképi jelenet és a gondolati elvonatkoztatás korrelációját; vagy a „mi ketten” képek kompozíciós rendjének a vizsgálata ugyancsak példái a remek, struktív elemzésnek.

A képanalízisektől elválaszthatatlan Derkovits művészete szimbolikájának, illetve e szimbolika alakulásának az elemzése. Körner, helyesen, Derkovitsot lényegében szimbolista festőnek minősíti, az érett Derkovits művészetét „szimbólumokban definiált világnak” nevezi. A szimbolika alakulása is korrelatív a világképével. Az árkádiai képek már-már allegoriaszerűen fogalmilag is meghatározható, kötött és egyértelmű szimbolikáját Körner igen nagy összehasonlító apparátussal, meggyőzően elemzi. Kimutatja a szimbólumok továbbélését is. „Az új szimbólumok — írja —, ha nem alkottak is olyan zárt csoportot, mint az előzők, mégis néhány fő témába csoportosultak: a Haláléba, a Menekülésébe, a Tűzvészébe stb., melyekben megjelentek a történelmi-társadalmi és egyéni-lelki katasztrófák, földcsuszamlások és félelmek, a torz és az ösztön démonisága.” Az utolsó korszak



szimbólumrendszerének a köre „nem az Arkádia- és expresszionista korszak »általános emberi«-jére terjed ki, hanem a proletár-polgár világra. Attribútumokat, illetőleg jelképeket alkotott e társadalmi viszonylataiban felfogott tárgyakból. Mindezeknek a jelképeknek közös tulajdonságuk a tárgy humanizálása, indulati-érzelmi telítettségé”. Körner Derkovits művészetének a legfőbb vonását érinti e problémakörben, hiszen itt tudja megragadni művészetének specifikumát, a „realitás és absztrakció viszonylatának sajátosnak új ötvözetét”, amelyet igen találóan Derkovits művészte, elsősorban szintetizáló korszaka lényegének minősít. „A világot a város peremének nézőpontjából méri — írja —, ahonnan a dolgok egy bizonyos súlybeli, jelentésbeli perspektívába rendeződnek. Ez a szemlélet és személyes szituációja, osztályával való azonosulása és végtelensé magánya alakítja ki művészi formájában a közvetlenség és általánosítás sajátos koordinátáját, a korszak hármass tendenciáját: 1. a racionalistát: a törvényt, a szilárd kompozíció s szilárd forma megszabására törekvőt; 2. az érzelmi-indulat elragadtatót: a formát, a kompozíciót, az arányokat feszítő-torzító, a stabilitást megdöntő; 3. a szabadságot tételezőt: a jövőben-élőt, a monumentális formát. Csak e tendenciák döntötték el a korszak kompozíciós mód-szereit, formáit, színvilágát, ecsetkezelését, a tárgy-, forma- és szímszimbolikáját, témaválasztását, szatirikus, illetőleg tragikus kettősségét.”

Körner helyesen látja, hogy a sajátos derkovitsi szimbolikának alapvető vonása a tiszta képlet, amely pedig csupán „a világ egy alapvető törvény szerinti meghatározásából” jöhetett létre. Derkovitsnak még objektív és szubjektív megadatott a tiszta képletekben, a poláris ellentétekben való gondolkodás, és ez lehetővé tette az egyértelmű szimbólumrendszer kialakulását. Objektív annyiban, hogy ő még a munkásmozgalomnak abban a fázisában kötelezte el magát a szocializmus eszméjével, mikor a forradalmi és ellenforradalmi kor valósága az ellentétes pólusokat a maguk nyers ellentétében mutatta meg, a dolgok tehát a vagy-vagy pőreségében jelentkeztek, a forradalmi mozgalom etikai tisztasága egyértelmű volt. Az egyértelmű szimbolikának a szubjektív feltétele pedig, hogy Derkovits leszűkítette világának a határait, világképének belső mozgatója a Jó és Gonosz poláris ellentéte. Kizárta tehát világából az etikai, filozófiai kérdéseknek azt a szövevényét, amely a szektáriánus zártságot elvető gondolkodók elé tornyosult. A kérdés megvilágítására elegendő egy irodalmi és egy képzőművészeti párhuzam. Derkovits és József Attila művésze között gyakran vonnak párhuzamot, és kétségkívül sok analógia is található, de legalább annyi az eltérés is. A Derkovitsnál sokkal műveltebb és intellektuálisabb József Attila áttört azon a lehatárolt világon, amely Derkovitsnak az egyedüli élettere volt, ember- és valóság-értelmezése összetettebb, nem is redukálható primer ellentétpárookra. A festők közül pedig elég csupán Picasóra hivatkozni, aki Derkovits szintetizáló korszakával egyidőben foglalkozott az új szimbolika megteremtésével, a minotauromachia-sorozata mutatja azonban, hogy ő sem maradhatott már meg az egyértelmű értelmezés szintjén.

Derkovits alapvető állásfoglalása határozta meg festészetében a tárgyi világ jelentését is. Tárgyábrázolása konkrét, e konkrétság pedig proletár konkrétság. A tárgyi világ jelentése ezért művészetében intenciózus, és része a világképével adekvát szimbólumrendszerének. Míg magyar kortársai közül Bernáth Aurélnál a tárgyi világ és ezen belül a csendéleti elem elsősorban par excellence festői jelentést tolmácsol, Szőnyinél humanizált és a művészi szubjektumra vonatkoztatott, Egrynél az ember és a kozmikus növesztett „atmoszféra-architektúra” léptékjelző pontja, Derkovitsnál a saját zárt világa életterét elrendező, mikrokozmoszt konkretizáló attribútum. A dolgokat nem is „eszközlétükben”, tehát az ember számára való jelentésében ábrázolja, mint tette például Van Gogh, hanem elvontabban, mint jelképet. Metódusa ebben az értelemben nem is kortársaiéhoz vagy a századvégi szimbolistákéhoz hasonlítható, mint inkább a középkori művészet tárgyértelmezéséhez, természetesen ugyan-

akkor eszmeileg annak antitézise, nem transzcendentális értékek jelképe, hanem a proletárellet tárgyi valóságának a jelölője.

\*

Az eddigiek is bizonyítják, hogy a művet a művész világképe, illetve az én és a külvilág közti rendet tevés eszközeinek minősítő metodika Derkovits művészetének monografikus feldolgozása esetén kézenfekvő és talán egyedül alkalmas. Magától értetődően azonban e módszer veszélyt is rejt magában, hiszen ha a művet elsősorban a világkép objektívációja aspektusából szemléljük, akkor könnyen egyoldalúan a megismerő és posztulatív vagy emocionális értékek konstatálására szorítkozunk, ez pedig értékközösséghez vezethet. Körner látja a veszélyt és lényegében el is kerüli. A legjobb elemzéseiben, különösen az általa „szigorú stílusnak” minősített művek vizsgálatában ugyancsak együtt látja és elemzi a megismerő, emocionális és a konstruktív, képi értékeket. Az igazi probléma nem is itt, hanem a késői, szintetizáló korszak elemzésénél adódik. Az arkádiai idealizmus szimbólumrendszerét és a szimbolikával adekvát „Bildrationalität”-et ugyanis még viszonylag könnyebben lehet a fogalmi analízis révén megfogalmazni, struktúráját áttekinteni, itt esztétikai értelemben ugyanis nincs is többről szó, mint a világképből fakadó szimbolika képi objektívációjáról. Még a „mi ketten”, az „otthon” — „utca” polaritását tükröző képeknél is evidens a forma, a kompozíció kettéosztottsága, az átvágásos megoldás, tehát a képstruktúra direkt módon felel meg a kép jelentésszférájának, és épp a jelentés szféra lehatároltsága miatt a struktúra fogalmilag is könnyebben megragadható. A szintetizáló kor főműveinél azonban a direktség már nem egyértelmű, annak ellenére, hogy az én és a külvilág viszonyrendszerében Derkovits számára épp e kor hozza meg a megnyugvást, a felismert törvényt vállalását. Itt azonban a felismert és fogalmilag is megfogalmazható törvény, a világkép egyértelmű és áttekinthető struktúrája és a formai, konstruktív, képi értékek között a megfelelés már nem evidens, illetve már csak részben, elsősorban a szimbolika és a tárgyi világ jelentésköre értelmezésének vetületében az. E késői művek jelentésköre és különösen asszociációs szférája sokrétű, gyakran a művész intencióján túlmenően is az, ezért nem beszélhetünk ugyanolyan direktségről, mint a korábbi művek esetében. Érződik ez Körner könyvének szerkezetében is. Míg az 1930-ig terjedő időszak elemzésében a könyv szerkezete logikus, a fejlődés belső dialektikáját követi, az 1930—34 közötti periódust vertikális és horizontális metszetben is végigfutja, és a fogalmak néha összekuszálódnak, a szerkezet nem olyan egyértelműen megoldott, mint korábban. Itt is találhatók remek részek — mint a kompozíciós problémák mesteri analízise, a monumentalitás és a munkaábrázolás derkovitsi értelmezése —, néha azonban túl evidensnek akarja tenni a tartalmi és formai összefüggéseket, mint például a Bonnard-ral rokor kolorit értelmezésében, vagy amikor a színvilágot egy értelműen el akarja határolni a magyar posztimpreszionizmus kolorizmusától, és megállapítja, hogy Derkovits színeinek „a szépsége etikai és nem esztétikai indítékből táplálkozik”. Magától értetődő, hogy a megvalósult esztétikum megítélésénél nem perdöntő az intenció. Körnernek igaza van, mikor Derkovits kompozíciós módszerét elhatárolja a posztnagybányai irányétól, a késői képek koloritja azonban nem érthető meg a posztnagybányai való-interpretálás és színkezelés nélkül. Az „egy síkban ábrázolt polarizálódott világ”, „tájékozódási eszközeiben” — tehát a késői kor esztétikai problémakörében — pedig keverednek a konstruktív, képi értékekre és az egyértelműen csak a világképre, tehát önmagában még nem esztétikai hatóerővel bíró értékekre vonatkozó fogalmak. E néhány problematikusabb rész azonban nem érinti az egész érvényét, a késői Derkovits értékelése is hiteles.

\*

Körner tanulmányának nagy érdemei közé tartozik, hogy Derkovits művészetét mindig a magyar és az európai



művészet vetületében szemléli. Ahogy képelemzéseiről megállapíthattuk, hogy funkcionálisak és ökonomikusak, úgy párhuzamai is azok, sőt még arra is futja erejéből, hogy nemcsak Derkovitsra vonatkozóan tegyen helytálló megállapításokat, hanem egyúttal a modern európai festészet néhány igen fontos összefüggését is meg tudja világítani. Bármelyik párhuzamvetését idézhetnénk, az európai árkádai festészet, a neoklasszicizmus problémájától a Derkovits—Léger összevetésig — a legtöbb esetben gondolatgazdagságot, a fejlődési tendenciákat egy-egyben látni tudást és finom elemzőkészséget találunk. Párhuzamai objektívek, csak néha csúszik be a sommázás miatt kicsit túlzó ítélet. Ilyen például a magyar klasszicizmus egysíkú értelmezése. Kállai Ernőnek a magyar klasszicizmussal foglalkozó kritikájából kiindulva Körner megállapítja, hogy e kritika „zenális felismerése a naturalizmussal elnehezített, sajátosan magyar klasszicizmus veszélyeinek. Mert e klasszicizmus teljes vereségekor, a húszas évek közepén valóban megszületett a Nagybanyára támaszkodó posztimpresszionizmus kispolgári, szűk látókörű, igényt feladó provincializmusa és a megszilárdult ellenforradalom ideológiájának megfelelő, fajtudatos, bombasztikus »római iskola«”. Eltekintve a dátumbeli pontatlanságtól, a megállapítás csak részben

fogadható el, hiszen a „magyar klasszicizmusból” semmiképp sem lehet kirekeszteni Ferenczy Béni, Ferenczy Noémi és Medgyessy művészetét — még ha ezek nem is a festészet területén tevékenykedtek. Ugyancsak némi arányeltolódást okoz, hogy a teoretikus Kassák túl nagy, úgyszólván korszakmeghatározó szerepet játszik, elvei néha normaként szerepelnek. Körner összehasonlító vizsgálatai, mint említettük, ugyancsak funkcionálisak. Csúpan egy-két névnel hiányzik egy kicsit bővebb elemzés. Így pl. Egyri és Derkovits expresszionista korszaka elemzésekor külön analízist érdemelne Egyriek a megfeszített Krisztust munkás- és parasztfigurák között ábrázoló képe; Cesar Klein munkássága.

Körner Éva Derkovits-monográfiája tehát mind módszerében, mind bizonyító apparátusában, okfejtésében példás mű. Nyugodt szívvel állapíthatjuk meg, hogy új szellemű művészettörténetírásunk remeke. Jelentősége nagyobb is egy jól megírt monográfiánál, a modern magyar művészettel foglalkozó művészettörténetírás minőségi ugrópontja. Magas színvonala, számos új eredménye miatt javaslom, hogy a Tudományos Minősítő Bizottság Körner Éva monográfiáját kandidátusi diszsertációként fogadja el, és szerzőjének a „Művészettörténeti tudományok kandidátusa” címet adja meg.

## KÖRNER ÉVA VÁLASZA

Tisztelt Bizottság, Tisztelt Hallgatóság!

Mindenekelőtt őszinte köszönetet szeretnék mondani kandidátusi értekezésem opponenseinek, Dr. Aradi Nórának és Dr. Németh Lajosnak, a művészettörténeti tudomány doktorainak azért a megértő jóindulatért, amellyel értekezésemről opponensi véleményüket kialakították. Nem hallgathatom el itt azt, hogy a munka jelen formájának kialakításában is jelentős érdemeik vannak, mert egész sor értékes észrevételüket és javaslatukat, amelyet még mint a készülő könyv lektorai tettek, módomban volt a végleges megfogalmazás során értékesíteni. Nem jelenti ez természetesen azt, hogy bármilyen formában, bármilyen részletében is felelősek volnának az elkészült munka fogyatékoságaiért.

Hálás köszönet illeti a Corvina Könyvkiadót, amiért lehetővé tette, hogy művem tárgyhöz méltó formában jelenhessék meg könyv alakban, és sokféle módon nyújtott segítséget számomra ahhoz, hogy a munkát folytat-hassam és befejezhessem.

De ez alkalommal mégis mindenekelőtt Dr. Fülep Lajos professzornak, a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagjának mondok mély hálával köszönetet. Aspiráns éveimben ő irányította tanulmányaimat, ő igyekezett egyetemes művészettörténeti látókörömet tágitani, és soha nem szűnt meg arra vezetni, hogy tudományos felkészültségem hézagait igyekezzem erőmtől telhetőleg eltüntetni. Olyan mesternek ismertem meg, aki tanítványaitól nem a maga nézeteinek felmondását követeli meg, hanem azt tartja fő feladatnak, hogy mind-egyikből a maga képességeinek maximumát igyekezzék kicsi-holni. A Derkovits-monográfia, amelynek munkáját kezdettől figyelemmel kísérte, ezért köszönhet minden lapján oly sokat neki.

Rátérve most már válaszem érdemi részére, már előjáróban hangsúlyozni szeretném, hogy opponenseim értékes javaslatai, amelyekkel a legmesszebbmenően egyetértek, s amelyeket a magam jövőendő munkásságában értékesíteni szeretnék, a XX. századi magyar művészet-történet kutatásának is lényeges feladataira utalnak.

Ilyen feladat többek között az, amelyet Aradi Nóra jelölt meg: a Derkovits-oeuvre utóéletének vizsgálata. Ez a feladat többfelé ágazik. Egyrészt nyomon kíséni annak a művészi gondolatmenetnek a láncolatát, további alakulását megváltozott történelmi körülmények között, amelynek a Derkovits-oeuvre egyik csomópontja volt, másrészt különválasztani az eleven továbbéléstől az epigonizmust. Mint ahogy Aradi Nóra felveti, e munka során a Derkovits-oeuvre értékelésének tükrében a ma-

gyar kultúrpolitika különböző fázisai is érdekesen kirajzolódhatnak.

Ugyancsak fontos feladat, ahogy azt Aradi Nóra felvázolja, a derkovitsi szimbólumrendszer utóéletének kinyomozása s továbbmenőleg a szimbólumalkotás lehetőségeinek felmérése korunk művészetében; még tovább tágitva a feladatot, korunk képzőművészeti ikonológiájának elvi alapjai és gyakorlati lehetőségei várnak itt tudományos elemzésre.

Akár az eddigiek, Derkovits életművén túlmutató, de azzal összefüggő feladat felmérni a monumentális művészet feltételeinek alakulását korunkban, ezét a Derkovitsot annyira foglalkoztató problémáét, amely a harmincas években oly kiélezett volt, és amely Derkovits oeuvre-jében a művész minden erős szándéka ellenére is csak töredékesen nyerhetett megoldást.

A jövőben megoldandó feladatokra vonatkozó gondolatok és javaslatok mellett az opponensi véleményekben elhangzott kritikai észrevételek is olyan problémákra vonatkoznak, amelyeknek tisztább megfogalmazását kétségtelenül érthető módon kérték számon a monográfiától opponenseim.

Ezeknek az észrevételeknek egy része a Derkovits-oeuvre szorosan vett esztétikai elemzésére, ill. az elemzésnek értelmezésére vonatkozik, más rész Derkovits és művészi környezete viszonyára, vagyis Derkovits történeti helyére.

\*

Legyen szabad először a monográfiám klasszicizmus-értelmezésével kapcsolatban felmerült problémára válaszolni. Mindenekelőtt meg kell jegyezni, hogy a klasszicizmust ezúttal mint hanyatlást, dermedtséget jelentő irányzatot különböztettem meg a klasszikus kategóriájától. Olyan megkülönböztetés ez, amely — legalábbis ezt remélem — az adott összefüggésben itt teljesen indokolt volt. Azonban mint Németh Lajos megjegyzése is bizonyítja, a klasszicizmus kategóriáját nem tudjuk egyértelműen meghatározni, ahogy már korábban egyetemes művészettörténeti vizsgálatok során is kitűnt legalábbis kétértelmű volta; az ebből keletkezhető félreértéseket elsősorban a bécsi iskola, többek között E. Garger (Jahrbuch der Kunstgeschichtlichen Sammlungen in Wien, 1934) és G. Egger (uo., 1955) megkísérelte magyarul sajnos visszaadhatatlan terminológiai megkülönböztetésekkel is eloszlatni. A magyar művészettörténeti terminológiában a klasszicizmus fogalma valóban olyan tág,



hogy egymástól formájukban és tárgyukban is jelentősen különböző művészeti jelenségekre alkalmazható. Így meg-tűr — s ebben egyáltalán nem áll ellentétben a nemzet-közi szóhasználattal — olyan értelmezést is, amely sze-rint minden antikizáló forma belétartozik. Ilyen módon kerülhetne ide, de talán még akkor sem teljes joggal Medgyessy Ferenc és Ferenczy Béni alakja. Nyilvánvaló, hogy egy ilyen tág fogalom a tartalmak rendkívüli soka-ságát is magába foglalhatja. Én azonban, bár ez talán nem tűnt ki elég világosan munkám szövegéből, ezúttal a klasszicizmus egyetlen, történelmileg meghatározott kategóriájáról, irányáról, megnyilvánulásáról beszéltem, arról, amelybe Derkovits története is beleszővődött. Egy jelenségsorozatról van itt szó, amelynek láncszemei a századvégi Árkádia—aranykor festészet, a tízes évek-ben a magyar Nyolcak és aktivisták festésze, majd az 1919 utáni magyar klasszicista festészet, amely szer-vesen ehhez az aktivizmushoz kapcsolódott, és megder-medését, életvesztését, klasszicizmussá válását a törté-nelmi törés, az éltető táptalaj elfogyása okozta.

Az az aktivizmus, amelynek hanyatló fázisát klasz-szicizmusként jellemeztem, par excellence közösségi mű-vészet volt. A magyar avantgarde a századvégi Árkádia—aranykor festészetéből merített, ennek közvetítésével visz-szanyúlt egy nagy klasszikus kor, a reneszánsz kom-poziójához — ezt a formát szellemi totalitásigénye köve-telte meg —, de agitativitása, robbanó energiái a század-végi Árkádia hűvös csendjét elevevén és mozgalmassá-gal, a reneszánsz formát adekvát tartalommal töl-tötték meg.

1919 után, a történelmi katasztrófákkal szemben kialakított norma—hármónia igénynek a művészet hasonló formában próbált kifejezést adni. Egy most színre lépő festőgeneráció, amelynek Derkovits is tagja volt, az ellenforradalom reménytelenségébe süllyedt Ma-gyarországon rövid ideig életben próbálta tartani az in-már fiktív társadalmi eszményt. Formátáért a köz-vetlen elődhöz, az aktivizmushoz, elsősorban Uitz örök-ségéhez fordult. De kezén az örökség elvesztette leg-lényegesebb tartalmát, nem telítődött új szellemi feszül-téssel, kohéziós erővel. A klasszicista formát, a vázat ragadta meg, amely nem is bizonyult életerősnek.

Munkámban tehát egy meghatározott időpontban, meghatározott feltételek közt létrejött és meghatározott klasszicizmust akartam bemutatni, amelynek maradvá-nyait később naturalista tendenciák és az ezektől koránt-sem idegen neoklasszicizmus értékesítették.

A gondolat, amelynek kibontakozását itt megkísé-reltem végigkövetni, par excellence festészeti gondolat volt. Olyan tematika tartozott hozzá, amelyet a leg-inkább adekvát módon a festészet, ill. a grafika tud ábrázolni: olyan árkádisztikus tematika, amely jelképe-sen a forradalomra, a tökéletes társadalom, az emberi kiteljesedés vágyára, illúziójára vonatkozott. A szobrá-szat nincs ugyan eleve kizárva egy ilyen jellegű irány-zatból, nálunk azonban, ahogy ezt az események is mutatták, ebben a vonatkozásban a kísérő szerepére korlátozódott.

A festészet és a szobrászat műfaji különbségei bizo-nyos történeti korokra vonatkozólag különösen nehéz-zé, olykor csaknem lehetetlenné teszik a stíluskategóriák azonos értelmű használatát. Festészeti jelenségeket álta-lában sokkal differenciáltabban tudunk jellemezni, mint plasztikaikat. Tanúsítják ezt a legkitűnőbb és legtelje-sebb Maillol-jellemzések is, amelyek kénytelenek néhán-y formai karakterisztikumra szorítkozni, jóllehet az ő klasz-szicizmusában lényegében lejáródott mindaz, ami a szá-zadvég festészetének egész sor szintetizáló törekvésében. Az ok itt is nyilvánvalóan a szobrászattörténeti terminoló-gia fentebb említett viszonylagos korlátozottsága. Ezzel menthető az is, ha — kétségtelenül az abszolút tudomá-nyos pontosság rovására — minden olyan szobrászatot, amelyet az emberi alakban tudatosan kiszámított vagy akár csacs ösztönösen felfogott harmóniaviszonylatok fog-lalkoztatnak, klasszicistának nevezünk. Ilyen társ érte-lemben klasszicista Ferenczy Béni és Medgyessy Ferenc szobrászata is. De klasszicizmusuk pontosabb esztétikai elemzése, történeti jelentőségének meghatározása még

hátralevő feladat. Mégis ha Ferenczy Béni klassziciz-musát jobban meg akarjuk közelíteni, nem lehet szem-elől tévesztetni, hogy kezdeti avantgarde korszaka után, az emigrációból való hazatérése után, a harmincas évek végétől műfaja törvényein belül ugyan, de közelített a Szőnyi-féle lírai posztimpresszionizmushoz, mint ahogy egyébként Szőnyi lírájában is tovább élt a maga klasz-szicista múltja. Ez a rokonság akkor válik egészen nyil-vánvalóvá, amikor Ferenczy Béni is síkban ábrázol.

Ferenczy Béni művészete így a fenti legtöbb ér-telmű szobrászati klasszicizmuson belül, ha távolról is, de kapcsolódott annak az avantgarde-ből következő klasz-szicizmusnak a továbbéléséhez is, amelyet az előbb meg-kíséreltünk pontosabban jellemezni.

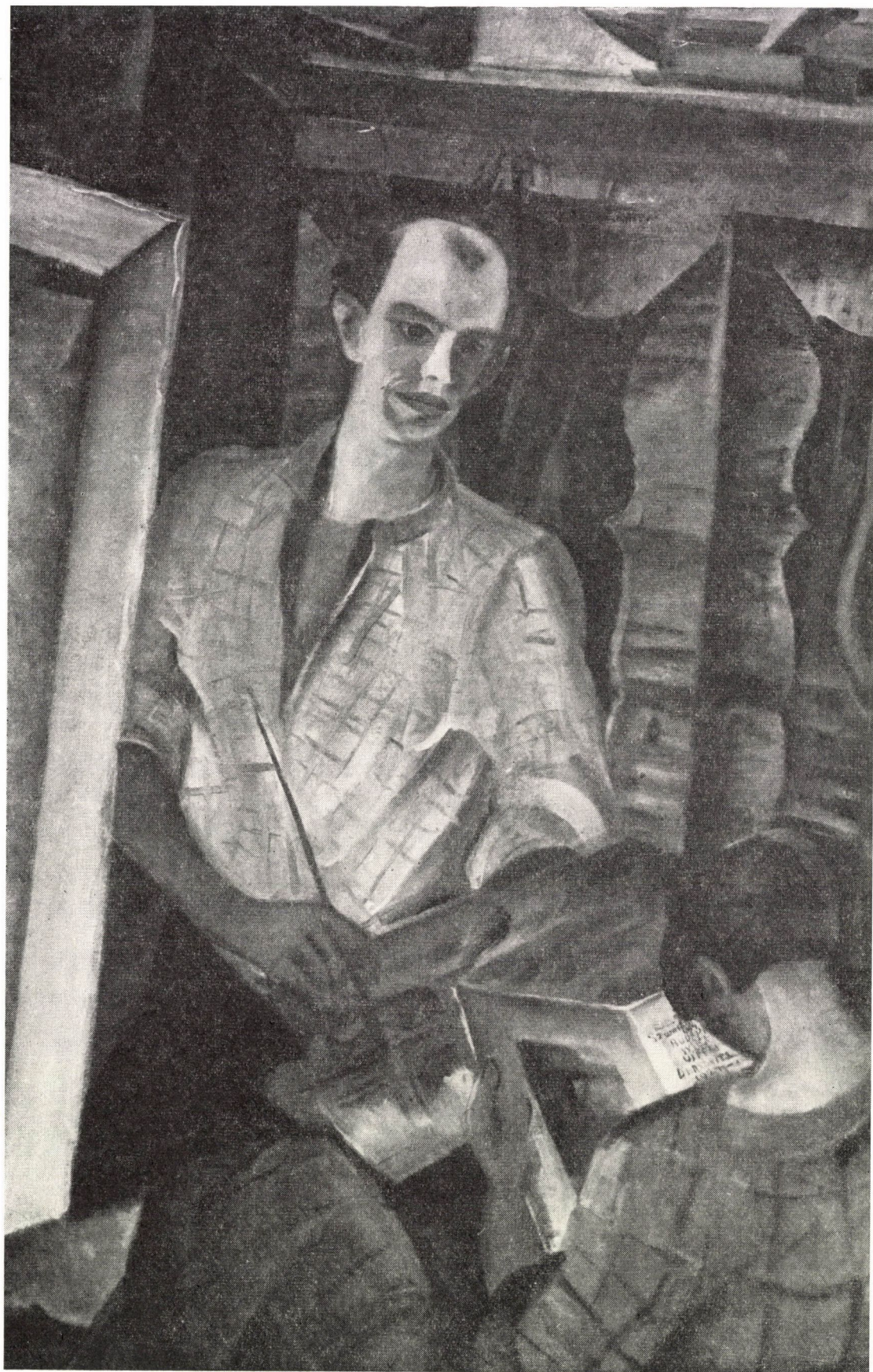
Medgyessy azonban lényegében független volt ettől. A XX. század első felén áthúzódo munkásságát nehéz periódusokra osztani, irányzathoz kötni. Az érzéki élményretek, amely művészetét táplálta, érintetlen maradt a történelmi sorsfordulóktól, forradalmaktól, diktatúrák-tól, háborúktól, nemzeti tragédiáktól. Már ebben a füg-getlenségében is különbözik az ő klasszicizmusa a társa-dalmi szituációkhoz szervesen kötődő aktivizmusból ki-alakult klasszicizmustól. Medgyessynek érzéki földhöz-kötöttségében van az ereje, de gyengesége is, ösztönös-sége nem állt ellen következetesen a kor magyar művé-szete naturalisztikus tendenciájának.

\*

Munkámban megkíséreltem felvázolni a XX. századi magyar képzőművészetnek egy sajátosan kelet-európai arculatát, amely, bármennyi formai vívmányt merített is a Nyugattól, és bár sok esetben semmiféle kapcsolata nem volt az orosz művészettel, mégis az oroszokkal, csehekkel, lengyelekkel szoros szellemi rokonságban áll, s amelyhez időnként a németek is közel kerültek. Egyik legsajátosabb megnyilvánulása ennek az így körülhatá-ralt és távolról sem általános földrajzi értelemben fel-fogott kelet-európai művészetnek a tízes években min-denütt fellépő avantgarde művészeti mozgalom, amely Derkovits pályakezdését is megszabta. A magyar avant-garde megtörésével új és új formában, új és új szemé-lyekben merült fel nálunk a művészet társadalmi hiva-tásának tudata. Könyvemben Derkovits munkásságát ehhez a vonalhoz, nem pedig a Greshaméhoz mértem. Kísérletet tettem arra, hogy Derkovits személye körül megrajzoljam a magyar művészeti élet összecsapó erőit, meg akkor is, ha ezek Derkovitsot közvetlenül nem érintették; a légkört azonban, amelyben élt, minden-képpen befolyásolták. Hogy ezeknek a tendenciáknak a körvonalait megerősítem, az európai és amerikai rokon vagy ellentétes megnyilvánulások hátterébe állítottam azokat. A monográfia alapvető célkitűzésének megfele-lően a kor eseményeit egy személy szempontjából kellett fontossági sorrendbe állítani, de úgy, hogy a kép mégse váljék szubjektívvá. Az a kortörténetirással egybekap-csolt művészmonográfia azonban, még ha a maga hatá-rai igyekszik is szigorúan megvonni, és ragaszkodik is ahhoz, hogy csak szükségszerű analógiákkal éljen, meg-győződésem szerint mégsem kerülheti el azt, hogy bizo-nyos jelenségeket a munka leglényegesebb mondanivalói-nak világossá tétele érdekében mintegy nagyító lencse alatt mutasson be. Így kaptak kiemelkedő hangsúlyt munkámban Kassák Lajos művészete, ill. nézetei, amit Németh Lajos kifogásolt opponensi véleményében.

Egy szűkebb értelemben vett Derkovits-monográfiá-ban természetesen nem kellett volna Kassákról ennyi szónak esnie. Munkámban azonban indokoltnak éreztem ezt a fenti okokból, ha az arányok tagadhatatlanul vitathatók is. Derkovitsnak mint kelet-európai művé-sznek a történetét akartam megírni, és ennek a történetnek nagyon fontos szereplője volt Kassák Lajos. Nem mintha a két művész bármikor is együttműködött volna. Kap-csolatuk, ill. ellenszenvük egy sor dokumentumát közöl-tem a könyvben. Kassák azonban mégis jelentős tényező Derkovits művészetének történetében, ill. formavilágá-nak megítélésében.







Kiemelkedően fontos alakja volt annak az avantgarde-nak, amelytől a fiatal Derkovits az első impulzusokat kapta, később pedig az ellenforradalom első éveiben és a húszas évek közepén a bécsi emigrációban, a nagy törés és az utak újrakezdése korszakában, amely az előző, felfelé ívelő korszak fő szereplőinek sorsába beleszólt. Kassák küzdelmeinek és nézeteinek kontrasztjában Derkovits problémái élesebben rajzolódnak ki.

Politikai-társadalmi helyzetük folytán Derkovits és Kassák élettrajzi adatainak egész sora közös. Bécsért választották emigrációjuk színhelyéül, és haza is majdnem egy időben tértek. Itthon a húszas évek második felében Kassák egyik szerepe az volt, hogy teljesen alkalmatlan időpontban hihetetlen macacssággal avantgarde-ot akart szervezni — többek között a Munka-kör keretében —, és ha ez a törekvés nem volt is eredménytelen, hiszen az akkor felnövő és a harmincas évek második felében jelentőssé váló művészgenerációt nagyon is mélyen befolyásolta, Derkovits és Kassák útjai ekkor kétségtelenül végképp elváltak. De mellőzni Kassák szerepét egy Derkovits-csal és korával foglalkozó monográfiában ennek ellenére sem lehetett még ennek a korszaknak a tárgyalásában sem. Ha ugyanis elemezzük a konstruktív képfarmát, amelyet Derkovits ekkor dolgozott ki ún. *Otthonképein*, ha ennek a formának történeti és világszemléleti alapjait kutatjuk, nem tekinthetünk el a kassáki képfarmától, vagyis attól az absztrakt konstruktívizmustól, amelyet sokakkal együtt alakított ki Kassák. Mert meg kell mondani, hogy ezt a közös kelet-európai nyelvet Kassák előtt sokan és tisztábban is beszélték, különösen az oroszok, és az emigráns magyarok közt is sok képviselője volt a gondolatnak. De *ittthon 1926-ban*, tehát Derkovits szempontjából fontos időpontban a szélesedő és langyos kényelmet árasztó művészeti légkörben Kassák próbálta megtelepíteni, életben tartani; és elsősorban Kassák volt az, akinek személyes sorsa következtében a kelet-európai avantgarde gondolata a magyar viszonyokhoz idomult, még ha a mérleg másik oldalát képviselte is az uralkodó irányzattal szemben. Kassákot mint a Derkovits korában a hazai képzőművészetben folyó harc egyik reprezentatív szereplőjét idéztem a vele rokon és ellentétes nézetek képviselőivel együtt a helyzet és az erőviszonyok jellemzésére mint ennek kiemelkedő, de hangsúlyozottan nem mint irányadó szereplőjét.

Ami Derkovits és az absztrakt konstruktívizmus viszonyát illeti, rámutatok arra, hogy Derkovits festészete a realizmus és az absztrakció egyedi ötvözete. Fontos szellemi összetevője volt művészetének a társadalmi-emberi törvény leszögezése, távoliságában mégis érdektelen volt számára a konstruktivisták közvetlen realitást nem tekintő abszolútuma, a tiszta, a végső értékeket leszűrő Törvény.

Derkovits festészete a szociális-kritikai realizmust és az absztrakt konstruktívizmusban megjelenő platóni idealista realizmust egyeztetni sajátos minőségben. Realitás-absztrakció-korrelációja egy időben és térben korlátolt realitáshoz kötött anyag és a tiszta viszonylatokat kifejező absztrakt szkéma ötvözete.

Derkovits festészetének szükségszerű előzménye volt az absztrakt konstruktívizmus, amelynek szerepe Magyarországon a megtermékenyítés volt: önállóan nem tudott létezni.

\*

Ami Derkovits és a magyar posztimpresszionisták színvilágának rokon, ill. eltérő vonásait illeti, ez a kérdés kétségkívül további vizsgálatot igényel. Ennek a vizsgálatnak anyagi előfeltételei is vannak, korántsem elégséges hozzá a fotóanyag, amely a szín- és festékkészlethez nem nyújt elég támpontot. A problémát behatóan csak egy az 1928—35-ös évek magyar festészetét viszonylag teljesen bemutató nagyszabású nyilvános vagy tanulmányi kiállítás segítségével lehetne jelenlegi állásából kimozdítani és megoldásában lényegesen továbbjutni. Ekkor eldőlhetne a hatások kérdése is, amelynél, úgy érzem, még mindig erős a harmincas években kialakult előítélet.

A Bonnard-analógia is, amelynek váratlanságát opponenseim kifogásolták, és belátom, bővebb kifejtést igényelt volna, Derkovitsnak a posztimpresszionista festői felfogáshoz való viszonyát volt hivatva interpretálni, de a másik oldalról megközelítve.

A magyar posztimpresszionizmus és Bonnard útja, a múltba visszakövetve, közös forráshoz vezet, olyan közös törekvéshez, amely az elődnek, az impresszionizmusnak felfedezését, a vizuális benyomást feltétlenül tiszteltben tartja, de a közvetlen látványhoz azon túli élményeket, nem intellektuális, hanem érzéki élményeket kapcsol.

A kiindulópontjában még azonos szemléletmód azonban Magyarországon és Franciaországban mást és mást eredményezett. A magyarokat elsősorban a líra jellemzi, még akkor is, ha a legjobb alkotások túlmentek a pusztá hangulatfestésre, és a létezés kérdéseivel, az örök körforgással foglalkoztak. Ezek a művek ugyan közel kerültek a bonnard-i problematikához, de soha nem érték el annak vételeket járó merészségét, mindig az idillen, a korszerűtlen idillen belül maradtak, iszonyodva attól a feszültségtől, amely a bonnard-i piktúrában nem idilli, hanem a triviális jelenlévő és az örökérvényű közt ível. A posztimpresszionizmus Bonnard-ban reprezentált távlatának felidézése azért volt szükségem, mert ha Derkovitsot fűzték is fontos szálak a posztimpresszionizmushoz, semmiképpen sem csak annak szűkös magyar ágához.

Derkovits és a magyar posztnagybányai festők és általában a posztimpresszionizmus szemléletének egy lényeges pontja feltétlenül azonos volt: az ábrázolás térbeli és időbeli egysége, folyamatossága, a vizuális igazság tiszteletben tartása; olyan sajátosság, amely a környező valósággal való egyetértésről, ill. értelmes mérközésről tanúskodik. De a posztnagybánya irányzat és Derkovits lényeges kapcsolata ezzel ki is merül, és a közelebbről való vizsgálat során éppen ellentétek domborodnak ki.

Derkovits számára a világ, a külső realitás alapvető törvénye felvázolható, birtokba vehető, még ha az indulat és érzelem el-elborítja is ennek tiszta formáit. Kompozíciója ezért nem bontja meg a vizuális realitást, ugyanakkor értelmezi azt: képi elemeit szelektálja, kiemeli, a kifejező részletekre redukál, sűrít. A posztnagybányai festőknek a vizuális realitás nem egy törvény megjelenítési formája, hanem impresszió, jelenség, mely lírai, passzív érzeteket, de semmi esetre sem határozott aktív indulatot és értelmet asszociál. A posztnagybányai kompozíció ebből kifolyólag nem szelektál egymástól távol eső momentumokat, hanem e momentumok spon-tánul összefüggő, hangulatilag megragadó csoportját emeli ki.

Derkovits nem idegenedett el a világtól, amelyben élt, és bár elsősorban nem festői élmények ihlették, hanem gondolati realitások, és a törvényt, egy a festő előtt levő *a priori* tartalmat akart képnél láthatóvá tenni, ezt még — akár a posztimpresszionizmus a maga témáját — a jelenségvilág összefüggéseiben tudta kifejezni. Nem összefüggéstelen töredékeket látott, amelyeket egésszé, törvényszerűvé csak a művészi intellektus komponálhat. A következő magyar generáció már szükségszerűen igénybe vette a kollázs-formát, amelyben ez a probléma objektívizálódik. Derkovits festészetében azonban intellektuális tartalom és közvetlen realitás, habár egy végsőig feszült ponton, de megfér egymással. A közvetlen realitás még nem került szembe a magasabb realitással. Ez különösen olyan képtémánál evidens, ahol az előképnél — gondoljunk George Grosz *Metropolis* és Derkovits *Ucca c.* képeire — megtörtént ugyan a törés, Derkovits azonban elődjének kollázsszerű kompozíciója helyébe ismét homogén teret alkotott. De a *Halas csendélet* is bizonyítja, hogy Derkovits számára nem volt szükséges a kollázsbábrázolás nyújtotta lehetőség.

Az előbb utaltam arra, hogy a Derkovitsot követő magyar generációnál a kollázskompozíció már szükségszerűen mutatkozott a világképlet felállításakor. De nemcsak generációs problémáról van szó: hanem egy speciális adottságról is. Derkovits nem kívülről ítélkezett társadalomról és létezésről, nem az értelmiségi, viszonylag



függetlenedett helyzetéből, hanem egzisztenciálisan a legmélyebben érdekelve volt ítéleteiben. Ennek a körülménynek ezáltal csak egyetlen következményét emelem ki: a törvény-felállítás, tehát a gondolati tényező erős érzelmi motíváltságát, a *de profundis* indulati feszültséget, amely nem elégedett meg az osztályhatárok megvonásával, hanem a létezés törvényeit firtatta a maga osztálya igazolására.

És ezen a ponton, az érzelmi-indulati tartalom révén, munkásságának utolsó periódusában, 1930–1934-ig került Derkovits a homogén térábrázolás rokonságán túl festőileg is közel a posztimpresszionizmushoz. Bár törvényt alkotott, de ugyanakkor a legteljesebben szenzuálisan fogta fel a valóságot. Könyvemben elemeztem Derkovits utolsó korszakának sajátos festői eljárását. Écsetje ekkor szaggyatottan, kis festékfoltocskákkal dolgozza meg a felületet, gyengíti a tárgyi, plasztikus mélységi önállóságot és differenciát, s a kép valamennyi formáját homogén vibráló egységgé vonja.

Ezzel a festésmóddal Derkovits mintegy egyetlen síkra vetíti világképének két szemben álló tényezőjét, a frontokat, amelyeken a társadalmi harc végbemegy. De alkalmas ez a technika metamorfózisok megvalósítására is, Derkovits egyik legfontosabb tételének érzékeltesére: a munkás alakját és tevékenységének eredményét oly módon vonja egybe, hogy alany és tárgy eggyé válva az osztály monumentuma legyen. Ekkor is a létezés folyamatosságát állítja, de akkor is, mikor ugyan-ezzel a festésmóddal pusztán magát az elevenséget, az élet szüntelen vibrálását, megölhetetlenségét realizálja: a megújulásba, tehát a győzelembe vetett fanatikus hitet.

E festésmód, a nem lokális és plasztikus, hanem szövevényes felületképzés következtében a színek meglágyultak. Tehát a szenzuális tartalom hasonlósága mellett a posztimpresszionizmussal való kolorisztikus hasonlóság is feltűnő. Mint már említettem, azt, hogy közvetlen inspirációról volt-e szó, csak további alapos kutatás dönthetné el. Lehet, hogy meglepő dolgok derülnek ki a hatást okozó és felvevő művészek személyét illetően. De ha feltesszük is, hogy Derkovits volt az, akit a hatás ért, ezt a kérdést másodrendű fontosságúnak érzem, mert Derkovits az esetleges hatást tökéletesen asszimilálta saját, minden hasonlóság, sőt rokonság ellenére is ellentétes jelentésű struktúrájába. Tüzetesebb megfigyelésnél ugyanis fel kell tűnnie az alapvető különbségnek: Derkovits színeiben a priori szimbólumrendszer jutott érvényre, míg a posztnagybányaiak esetjét csak a közvetlen természeti benyomások vezérelték.

Ha a magyar posztimpresszionistákkal, a posztnagybányai festőkkel a korántsem bizonyított indító hatás, a homogén kompozíció és a világos színskála kötötte össze Derkovitsot, a francia posztimpresszionistával, Bonnard-ral, egy lényegesebb tényező, a képeiken vibráló festésmód, amely mindkettőjük piktúrájában lényeges tartalom: a létezés tartósságának, az anyag elpusztíthatatlanságának megjelenítésére szolgál. De hangsúlyozni kell azt, hogy ez a találkozás csak egyetlen ponton történt meg, a tendencia ellentétes. Bonnard világa fókusz nélküli világ, a forma nélküli világ vetülete, amelyben nincs más fogódzó, mint az anyag örök megújulása. Bonnard szüntelenül vibráló, azonos tér- és anyaghalózatot sző. A hasonló jelenség Derkovits festészetében, vagyis az anyagok egysége, a forma- és térredukció ellenkezőleg egy határozott nézőpontú világkép egyenértéke. Míg Bonnard képe anyagszemcsék laza halmaza, melynek rögzítésében a festő munkája passzív, Derkovitsé nagy feszültségű erőter, amelyben már maguk a jelenségek is szelektáltak, s amelyben a formák kivágását, egymáshoz és a képtérhez való viszonyát, a kompozícióban játszott szerepét a tárgyra vonatkozó elfoglult szenvedély és az értékelő tudat, a látványon kívül álló a priori szellemi tényező szabta meg.

Döntő különbség mind a magyar, mind a francia analógiával szemben, hogy Derkovits színei preformáltak, nem vizuális, hanem etikai indítékúak, pontosabban a vizuális benyomásokat nála etikai megfontolások kontrollálják és módosítják. Ugyanígy fontos továbbá a

derkovitsi színeknek, ha nem is mindig egzakt, de nyomon követhető és értelmezhető szimbolikus jelentése is.

Tudatában vagyok annak, hogy a most kifejezetteken túl még hátra van Derkovits és a magyar posztimpresszionizmus összefüggő és elválasztó vonásainak pontos meghatározása olyan tágabb látókörű ábrázolás keretein belül, amely a magyar festészet 1928–35-ös éveit egyszűkben vizsgálja.

\*

Mint már bevezetőmben megvallottam, magam előtt is világos, hogy az opponenseimtől felemlített és a fentiekben legalább részben tisztázni kívánt problémák a monográfiában nem kaptak olyan részletes elemzést, amilyent önmagukban feltétlenül megérdemeltek volna, s amely akár a magam álláspontját is mindenki számára tökéletesen világossá tette volna. A fő oka ennek, úgy érzem, egyfelől a monográfia kereteiben van, amelyek között e problémák megfelelően részletes tárgyalása nem fért volna el — másfelől, és ezzel szorosan összefüggő módon — abban a módszerben, amelyet a monográfia megírásánál igyekeztem megvalósítani. A munka első sorban Derkovits-monográfia kívánt lenni, s ebből adódott, hogy a főszereplő környezetében lezajló események leírásának és értelmezésének határait végső soron egyetlen személy története szabta meg. Ez elkerülhetetlenné tette a tények bizonyos mértékig Derkovits-centrikus regisztrálását és elemzését, bizonyos aspektusok terjedelmesebb, mások sommásabb tárgyalását.

Ugyanakkor Derkovits oeuvre-jét nem pusztán mint életrajzi adatok és legfeljebb ezekkel párhuzamba hozott művek történeti rendben való felsorolását akartam bemutatni, hanem ennek az oeuvre-nek esztétikai és világ-szemléleti jelentőségükben értelmezett csomópontjait igyekeztem megtalálni s a műveket ezek köré csoportosítani. Továbbmenően pedig megkíséreltem felmérni azt, milyen szerepe volt e csomópontok kialakulásában szubjektív-egyéni és történelmi általános tényezőknek, végül megpróbáltam feltárni a Derkovits-oeuvre és csomópontjainak akár pozitív, akár negatív összefüggéseit a magyar és a nemzetközi művészet egykorú jelenségeivel.

Ez a módszer, mint azt Németh Lajos is kiemelte opponensi véleményében, szinte kényszerítőleg következett Derkovits művészi egyéniségéből, amelyben — Németh Lajos szavaival — „még absztrakcióként sem lehet elválasztani egymástól a művészi alanyt és annak objektivációját”, mert „Derkovits életművében az esztétikai, az etikai, a teoretikus és a pszichikai szféra abszolút egysége figyelhető meg”.

De a fentebb leírt módszer megválasztására Derkovits életművének még egy további sajátossága is késztetett: az a körülmény, hogy ez az oeuvre az egykorú magyar művészet fő eseményeinek sodrában alakult, s ezért a felkészülés hosszú periódusai, a kevésbé sikerült művek is, ha nem is esztétikai értékükkel, de a bennük kitűzött cél, az általuk megoldani kívánt probléma révén a magyar történelem és művészettörténet egy-egy lényeges pontját segítenek megvilágítani.

\*

Végül ami a monográfia szerkezetét illeti, ezen a ponton a komplex igényű módszer követelménye az volt, hogy Derkovits életének és a művek születésének történetét az esztétikai és gondolati központok értelmezésével kellett összehangolni. A két fonalat Derkovits mindazon alkotói periódusában nehézség nélkül egyggyé lehetett fonni, amelyekben a mégoly heterogén anyagból is világosan kiemelkedett egy-egy fő tendencia, amely a többi maga alá rendelte. Az utolsó, 1930 után kezdődő alkotói periódusban azonban egyrészt maga a nyersanyag, minden egyes mű fontossága olyan mértékben megnőtt mind művészi értékében, mind pedig nyomra-vezető jelentéstartalmában, hogy a korábbi periódusok tárgyalásában alkalmazott szelekciót és rendszerezési módot lehetetlenné tette, másrészt Derkovitsnak ez a halála előtti években felgyorsult, nem egyetlen tendencia köré csoportosult, hanem számos, egymás mellé rendelt,



de olykor egyenesen ellentétes megnyilvánulás és törekvés szövevényévé alakult korszaka sajátos természeténél fogva egyenesen megkövetelte, hogy adekvát bemutatása érdekében a szerkesztés korábban követett módszerén változtassak, és különválasszam az életrajzi és művészeti eseményeket leíró részt, a vertikális történetet a művekben megnyilvánuló tendenciák értelmezésétől, a horizontális történettől. A könyv szerkezetének lépésváltását ebben a periódusban nem tudtam elkerülni, az anyag diktálta, s fő célnak nem a monográfia öncélú szerkezeti következetességét tartottam, hanem azt, hogy a tárgyalásmódot mindig a tárgyalt anyag szabja meg.

\*

Legyen szabad itt még megemlítenem, hogy a Derkovits-monográfia egyik fő feladatának tartottam a lehető legteljesebb oeuvre-katalógus összeállítását. Ez a katalógus szorosan a monográfia szövegéhez tartozik, amennyiben azok a művek is helyet kaptak benne, amelyekről a tárgyalás során egyébként nem eshetett szó, de amelyeknek Derkovits oly szervesen építkező, gondolatait hosszan, szisztematikusan formáló festészetében olykor lényeges szerepük volt. Másrészt azonban az oeuvre-katalógus elkészítésével a jelenlegi könyvön túlmutató szándékom is volt. A katalógusban 685 művet soroltam fel, megkíséreltem azonosítani a különböző helyeken és időpontokban, különböző címen említett műveket, s a könyvben nem reprodukált műveket a későbbi azonosíthatóság céljából röviden leírtam. Felvettem a katalógusba a forrás megjelölésével azt az igen nagy számú művet, amely jelenleg lappang, csak fényképről vagy leírásból ismerjük. Nemcsak abban a reményben tettem ezt, hogy

előbukkanásukat ezzel elősegíthetem, hanem főképpen azért, hogy a Derkovits-oeuvre jelenlegi státusát rögzítsem, s ezzel segítsek a további elkallódásnak elejét venni. Az efölötti aggodalom nagyon is indokolt, hiszen még az 1954. évi nagy kiállítás óta is egész gyűjtemények estek szét, mint pl. a nagyszámú Derkovits-rajzot őrző Baján-gyűjtemény, anélkül, hogy a bennük levő Derkovits-művek további sorsát bárki figyelemmel kísérte volna. Maga ez a katalógus természetesen nem gátolhatja meg a további károsodást, de talán segítségül szolgálhat egy minél előbb felállítandó Derkovits-archívum létesítéséhez, amelynek többek között a művek még elérhető fotóit is tartalmaznia kell.

Végezetül engedjék meg, hogy még egyszer megköszönjem opponenseimnek türelmüket és fáradságukat, amellyel munkámat tanulmányozták, fontos észrevételeiket és az őszinte segítség szándékától áthatott kritikai megjegyzéseiket, amelyek opponensi véleményükben elhangzottak. Kérem opponenseimet és a tisztelt Bizottságot, hogy amennyiben fenti válaszomat kielégítőnek tartják, szíveskedjenek azt elfogadni.

\*

*Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a kiküldött bizottság egyhangúlag javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy a művészettörténeti tudományok kandidátusa tudományos fokozatot Körner Évának adjja meg.*

*A Tudományos Minősítő Bizottság 1971. július 1. hatállyal Körner Évát a művészettörténet tudományok kandidátusává nyilvánította.*



# AZ 1970. ÉVBEN MEGJELENT KÜLFÖLDI FOLYÓIRATOK SZEMLÉJE

## *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*

A „Hohes Kreuz” nevű kápolna Mondseeben és művészi díszei. Norbert Wibiral és Benno Ulm cikke. 11 képpel. (1. 1.)

A bécsi „Maria am Gestade” templomból való kis Mária-oltár 1494. évből. Richard Pergertől. (27. 1.)

A fenti Mária-oltár és művészi vonatkozásai. Fritz Korenytől. 4 képpel. (29. 1.)

Antonio Maderni, XVIII. század eleji festő freskói-ról a grazi minoriták refektóriumában ír Günter Brucher. 12 képpel. (32. 1.)

A grazi minoriták refektóriumának restaurálásáról ír U. Ocherbauer. 2 képpel. (46. 1.)

A bécsi Rennwegen levő Mária születése — azelőtt Árvaházi templom és Th. A. Karner építészeti felügyelő. Géza Hajós cikke. 9 képpel. (49. 1.)

A templom belsejének restaurálása 1968/69-ben P. Swittalektől. 2 képpel. (58. 1.)

Román kori épületszekrények feltárása a bécsi Schottenkirche-ben. W. Brauneis cikke. 14 képpel. (62. 1.)

A feltárás műszaki megoldásához P. Swittalektől. 1 képpel. (69. 1.)

A perchtoldsdorfi kórház-templom kőfaragó jelei és építéstörténeti jelentőségük. O. Riedel cikke. 8 képpel. (70. 1.)

Kiegészítő megjegyzések M. Zykantól. (78. 1.)

A szerb népi építészet néhány példájáról ír I. M. Zdravkovic. 5 képpel. (79. 1.)

Vaskohászati épületek egy részének lebontása Vordernbergben. M. Wehdorn cikke. 2 képpel. (82. 1.)

Antal Kampis: Kunst in Ungarn c. művét méltatja G. Hajós. (90. 1.)

Csapodi—Gárdonyi: Bibliotheca Corviniana c. művét méltatja G. Hajós. (92. 1.)

Magyarország Műemléki Topográfiája, VII. kötet, Heves megye. D. Dercsényi és P. Voit szerkesztésében. Méltatja G. Hajós. (93. 1.)

Beérkezett új művek közül: Gottfried Kastner: Handgeschnitten. Eisenkunst in Österreich Romanik und Gotik. Linz 1967. 308 l. 16 színes, 120 fekete képpel. (96. 1.)

Meister von Schöder későgotikus freskófestőről értekezik Michael Kühenthal. 19 képpel. (97. 1.)

Nicolaus Forster (—1517) bécsi festő és a deutsch wagrami Mária relief. Richard Perger tanulmánya. 2 képpel. (107. 1.)

Nicolaus Forster bécsi fogadalmi reliefjének stílusáról értekezik Horst R. Huber. 4 képpel.

Rohrauban, Alsó-Ausztria, levő gróf Harrach kastély. Alois Machatschek cikke. 10 képpel. (118. 1.)

A gróf Harrach családi képgyűjtemény Rohrau kastélyban történt felállításáról ír Robert Keyszelitz. 6 képpel. (129. 1.)

Mennyezetek festményei grafikai lapok után a reneszánsz és barokk átmeneti idejében. M. Lejskova-Matyasova cikke. 15 képpel. (135. 1.)

Rosenburg, Kamptalban könyvtárának mennyezetképei. 22 képpel. (145. 1.)

Josef Ignaz Mildorfer rajzai a prágai Nemzeti Képtárban. Pavel Preisstől. 5 képpel. (159. 1.)

XIV. századi feszület a salzburgi kapucinus kolostorban. M. Zykan-tól. 9 képpel. (165. 1.)

A „Weicher Stil” Pietà szobrainak kérdéséhez. Ernst Bachertől. 30 képpel. (175. 1.)

Stefka Cobelj: Die Barockmaler Strauss. Három festőtől. 90 képpel. Méltatás G. Panhanstól. (198. 1.)

## *Alte und Moderne Kunst*

A frontális ábrázolásról és jelentőségéről ír Hilde Zaloscer. 18 képpel. (2. 1.)

A grazi minoriták nyári refektóriumának J. B. J. Raunacher által készített falfestményei. Günter Brucher cikke. 9 képpel. (14. 1.)

Rembrandt: Idős férfi arcképe egy londoni aukción 300 000 angol fontért, Kremser Schmidt egyik képe a bécsi Dorotheumban 250 000 Schillingért kelt el. (54—55. 1.)

Karlstein várának egy problémájáról IV. Károly idejéből foglalkozik Rudolf Chadraha. 16 képpel. (14. 1.)

A nagyszebeni Bruckenthalmúzeum Paul Troger képeiről értekezik Teodor Jonescu. 5 képpel. (20. 1.)

Az Osztrák Iparművészeti Múzeumhoz tartozó három kastélyról találunk ismertetést. 6 képpel. (45. 1.)

A bécsi múzeumoknak 1969-ben több mint egymillió látogatójuk volt. (46. 1.)

A bécsi Barockmuseum új szerzeménye J. M. Rottmayr egy tetőfestmény-vázlata. (46. 1.)

Sothebynél Rubens két műve 350 000 angol fontot, Hans Baldung Grien egy képe 224 000 fontot ért el. Pieter Brueghel követőjének rajza 12 000 fontért, Rembrandt egy rajza 30 000 fontért kelt el. (54. 1.)

Franz Anton Palko tevékenységéről Pozsonyban ír Maria Malikova. 9 képpel. (18. 1.)

Ágnes Czobor: Rembrandt und sein Kreis c. művének méltatása Erika Heilichtől. (56. 1.)

Leonhard Kern német XVII. századi szobrászról Elisabeth Grünwald tollából megjelent mű méltatása. (56. 1.)

Pantokrator és Deesis, a bizantinikus művészet két témája. Gerhart Eggertől. 8 képpel. (2. 1.)

A gróf Harrach képgyűjtemény és új felállítása Rohrau kastélyban. 15 képpel. (11. 1.)

Castrum doloris — katafalkábrázolások Michael Brixthől. 5 képpel. (22. 1.)

Az 1400 körüli Pietà szoborábrázolások salzburgi kiállítását ismerteti Kurt Rossacher. 10 képpel. (IX—2. 1.)

Radocsay Dénes a Bécsben levő illuminált avignoni pápai búcsúlevelekről értekezik. 7 képpel. (8. 1.)

Gabriel Mälesskircher XV. századi müncheni festő ismeretlen művét és összefüggéseit mutatja be Anton Wilhelm. 7 képpel. (13. 1.)

Sothebynél 1970. jún. 24-i aukción egy Frans Hals férfiportré 120 000 fontért, Greco Szt. Katalinja 50 000 fontért kelt el.

Dr. Rossacher Salzburg városával szerződést kötött, mely szerint ismert barokk vázlatok gyűjteményéből salzburgi barokk múzeumot létesítenek, amelynek ő lesz az igazgatója. Szorosabb együttműködés van tervbe véve a bécsi és az augsburgi barokk múzeummal. (48. 1.)



Meister Francke XV. századi szoborműveiről ír hamburgi kiállítása alkalmából Paul Pieper. 8 képpel. (12. 1.)

Jan van Eyck antverpeni Madonna a kútnál c. képéről és összefüggéseiről ír Ottmar Kerber. 8 képpel. (21. 1.)

Leonard Kern kispasztikai műveinek korai darabjával foglalkozik Lise Lotte Müller. 19 képpel. (32. 1.)

Jacopo Amigoni virágcsendéleteit ismerteti Giuseppe Fiocco. 2 színes képpel. (46. 1.)

Robert Lehmannak a Metropolitan Múzeumra hagyományozott gyűjteményéről ír Fritz Neugass. 4 képpel. (69. 1.)

Jézus — Szt. János szoborcsoportokról ír Jozif de Coo. 6 képpel. (100. 1.)

Jan Scorel egy korai művét ismerteti Eberhard Schenk. 1 képpel. (106. 1.)

Rubens egy Utolsó vacsora grisaille-ját egy Boetius-metszet részére és vonatkozásait közli Justus Müller Hofstede. 6 képpel. (108. 1.)

Franz Xaver Karl Palko pozsonyi képéről és összefüggéseiről ír Edward A. Maser. 1 színes és 6 fekete képpel. (116. 1.)

Peter Brandl műveinek 1969. évi prágai kiállítását ismerteti Hana Seifertova. 4 képpel. (145. 1.)

XVII. és XVIII. századi nápolyi rajzok kiállítását Rómában, a Palazzo Barberiniben ismerteti Hana Keil. 4 képpel. (163. 1.)

Az Ermitage 24 festményének kiállításával ünnepelte a Rembrandt-évet. Victor Antonov referátuma. (165. 1.)

Martin de Vos kompozícióval összefüggő ikonfestési problémát ismertet Lada Nikolenko. 3 képpel. (237. 1.)

Cseh barokk művészet kiállítását rendezett a prágai Nationalgalerie. 3 képpel. (246. 1.)

A londoni Courtauld Institute kiállítását rendezett német rajzokból a királynő, az egyetem és saját tulajdonában levő lapokból. 2 képpel. (252. 1.)

A párizsi Institute Néerlandais kiállítását rendezett Pieter Jansson Saendredam műveiből. 1 képpel. (254. 1.)

A Louvre-ban láthatók voltak a francia múzeumok rajzai Rembrandt és kora címmel. 1 képpel. (255. 1.)

Oskar Reinhart hagyatékát, a winterthuri gyűjteményét átalakított palotájában az államelnök ünnepélyesen megnyitotta. (259. 1.)

Az Ermitage-ban XV. és XVI. századi francia rajzok 120 darabból álló sorozatát állították ki. (261. 1.)

Hans Schöpfer XVI. századi német festő „Zsuzsanna története” c. képéről a müncheni Alte Pinakothekben érkezik Kurt Löcher. 4 képpel. (279. 1.)

Greco két késői képéről ír Erwin Walter Palm. 6 képpel. (294. 1.)

Frans Hals portréja Willem van Heythuisenről a tárgya Erich Steingraber cikkének. 2 színes és 4 fekete képpel. (300. 1.)

XV. Lajos két kis bronz lovasszobráról XVII. századi tradicionális modorban érkezik Peter Volk. 5 képpel. (309. 1.)

Taddeo Carlone márvány Neptun-kútját Genovában, a Palazzo Doriában mutatja be Hanno Walter Kruft és Anthony Roth. 4 képpel. (318. 1.)

Domenico Fettiinek egy szent püspökről festett képéről Bukarestben ír Pavel Preiss. 2 képpel. (321. 1.)

Johann Evangelist Holzer vázlata egy kupolafreskóhoz. Wolfgang Hauke cikke. 4 képpel. (324. 1.)

Középkori szoborkiállítás volt látható a belgiumi Gand közelében levő Laarne kastélyban. Robert Didier referátuma. 1 képpel. (328. 1.)

Augsburngban megalakult a „Deutsche Barockgalerie”. Alapját az 1924-ben hagyományozás folytán a városi képtárba került Röhrer-gyűjtemény képezi, mely német barokk művészek vázlatait és rajzait foglalja magába. A festmények száma 300, amelyekből 100 a bajor gyűjtemények letétje. A múzeumnak 10 Schönfeld-képe, barokk művészeti könyvtára is van. A báró Schaezler-től kapott rokokó palotában van elhelyezve, Bruno Bushart az igazgatója. Az ugyancsak most megjelent katalógust 104 illusztráció díszíti. 1 képpel. (330. 1.)

Gainsborough 20 olajfestménye került kiállításra a londoni királyi palotában levő Queens Galleryben. (334. 1.)

A firenzei Palazzo Pittiben „Pittura su Pietra” c. kiállítást rendeztek, abból a műfajból, amely különböző közetek mintáit is felhasználja a kompozícióban. Ugyancsak ide sorolhatók Sebastiano del Piombo palára festett képei is, bár itt a tartósság volt az irányadó. Ez Budapesten is képviselve van. (338. 1.)

Pontorno 30 rajzából rendeztek a milánói Brerában kiállítást. (340. 1.)

A Metropolitan Múzeum 100 éves fennállását ünnepelte. (A bostoni múzeum ugyancsak 100 éves.) A Metropolitan Múzeumot évente több mint 5 millió látogató keresi fel. 19 osztályában 750 munkatárs dolgozik. A jubileumi kiállítások egyike az 1200 körüli művészetet mutatta be. (342. 1.)

Az Ermitage-ban „Európai pasztellek”-ből rendeztek kiállítást. (346. 1.)

Marx Reichlich XV. századi tiroli festő ún. Perckhamer Altar-jával foglalkozik Vinzenz Oberhammer. 5 színes és 17 fekete képpel. (373. 1.)

Antonio della Porta (Tamagnino) 1500 körüli szobrász egyedül, valamint Gaginiel közösen készített munkáiról érkezik Hanno-Walter Kruft. 20 képpel. (401. 1.)

Willem Schellinks XVII. századi holland festő rajz-sorozatával és összefüggéseivel foglalkozik Wolfgang Schulz. 15 képpel. (415. 1.)

Későgótikus szobrászat a tárgya két kiállításnak: felső-rajnai Karlsruhében. 4 képpel; alsó-rajnai gótika Kölnben. 3 képpel. (432. és 435. 1.)

Caravaggio és követőinek képei a firenzei képtárakban c. kiállítás a Palazzo Pittiben. 5 képpel. (443. 1.)

Csaba Csapodi und Klára Csapodi—Gárdonyi: Bibliotheca Corviniana c. mű méltatása Ulrich Montagtól. (455. 1.)

A stuttgarti múzeum két XIV. századi apokalipszis-képéről, nápolyi festőtől, Anjou Róbert környezetéből, érkezik Annegrit Schmitt. 37 képpel. (475. 1.)

Jodocus a Winghe XVI. századi festő műveivel foglalkozik Georg Poensgen. 15 képpel. (504. 1.)

Johann Rottenhammer két képéről ír Helga Wagner. 7 képpel. (516. 1.)

Peter Flötner plakettjeinek egy csoportjáról ír Ingrid Weber. 18 képpel. (521. 1.)

Domenico Fetti Szt. Ferenc extázisához készült rajzát a müncheni Staatliche Graphische Sammlungban ismerteti Alfred Moir. 3 képpel. (526. 1.)

A párizsi Orangerie Goya-kiállításáról ír Jacques Paul Dauriac. 2 képpel. (535. 1.)

A bolognai Natura ed Espressione nell'Arte Bolognese-Emiliana c. kiállítás ismertetése Giuseppe Maria Crespi 26 képeinek, köztük a Magyar Szépművészeti Múzeum parasztesaládjának kiemelésével. 5 képpel. (536. 1.)

A sienai és arezzói művészeti felügyelőség területéről 105, XIII—XVIII. századi képből kiállítást rendeztek Cortonában. Hanna Keil referátuma. 7 képpel. (539. 1.)

Rodolfo Palluchini 1969 és Harold E. Wethey 1969 Tizianról szóló műveket ismerteti Luitpold Dussler. (549. 1.)

## Kunstchronik

Beérkezett újabb művek közt: László Moholy-Nagy: Painting, Photography — Sibyl Moholy-Nagy: Experiment in Totality — Művészeti Lexikon IV. kötet. (23. 1.)

„Rembrandt 300 év után” c. szimpozion és kiállítás Chicagóban. Wolfgang Wegner referátuma. 4 képpel. (29. 1.)

Lichtenstein kastélyban levő, 1000 után készült feszületről ír Tilmann Buddensieg. 5 képpel. (62. 1.)

A Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg német rajzainak katalógusa. I. kötet. 1968. 233 p. 238 ill. Franz Winzinger referátuma (78. 1.)

Lambert Krahe XVIII. századi régi rajzgyűjteményéről ír Hanno-Walter Kruft. 8 képpel. (85. 1.)



Brügge-i kiállítással kapcsolatban néhány kora-német-alföldi mesterről ír Kurt Arndt. 4 képpel. (113. l.)

Adalékok Antoine Pesne műveihez. Georg Poentgen cikke. 4 képpel. (117. l.)

A speyeri dóm feltárása közbeni észlelések Hans Erich Kubachtól. 6 képpel. (141. l.)

George I. Hersey: II. Alfonso és Nápoly művészeti megújodása c. művét méltatja Hanno-Walter Kruft. 5 képpel. (151. l.)

Henry-Russel Hitchcock: German Rococo. The Zimmermann Brothers c. 1968-ban megjelent művét méltatja Gerhard Hojer. 2 képpel. (177. l.)

Máltai lovagrend — Mattia Preti festményei Máltán. Hanno-Walter Krufttól. 5 képpel. (201. l.)

Főiskolák és kutatóintézetek munkában levő és befejezett disszertációi.

A National Gallery of Scotland olasz rajzainak katalógusa. Méltatás G. & Ch. Thiemtől. (232. l.)

„A középkor alkonya, későgótika Kölnben és az Alsó-Rajná” c. kiállítás Kölnben. Paul Pieper beszámolója. 3 képpel. (237. l.)

Zoege von Manteuffel: A Zürn szobrászcsalád. Wilhelm Böck méltatása. 3 képpel. (255. l.)

A Germanisches Nationalmuseum német rajzainak katalógusa IV. kötet. Gerhard P. Woeckel méltatása. (259. l.)

A Zwölfter deutscher Kunsthistorikertag, Köln előadásainak kivonata.

A német barokk képtár megnyitására Augsburiban. Gerhard P. Woeckeltől. 5 képpel. (313. l.)

Werner Schade: Dresdner Zeichnungen 1550—1650. 122 l. 100 ill. Friedbert Picker méltatása. (331. l.)

XVII. századi olasz festészet. A Prado kiállítása Madridban. Erich Schleier referátuma. 10 képpel. (341. l.)

A beérkezett új könyvek közt: Gerszi Teréz: Brueghel és kora. (361. l.)

## Das Münster

A firenzei Medici-kápolna négy fekvő, Michelangelo készítette alakjának ikonográfiai meghatározásáról ír Herbert von Einem. 2 képpel. (26. l.)

Christoph Daniel Schenck konstanzi szobrász és műhelyének faszobraival foglalkozik E. L. Noack-Heuck. 24 képpel. (28. l.)

Bartholomäus Steinle barokk szobrász Füssen kolostorában és templomaiban levő szobrairól értekezik Albrecht Miller. 20 képpel. (41. l.)

Josef Anton Feichtmayer XVIII. századi szobrász kútszobor-tervét ismerteti Hans Martin Gubler. 2 képpel. (51. l.)

Belgiumban törvénytervezeten dolgoznak, amely régi épületek környezetének védelmét biztosítja. (60. l.)

Az állami levéltár Rómában okmánykiállítást rendezett Pietro da Cortona 300 éves elhalálózási napja alkalmából, amely új adatokat hozott felszínre, pl. barátságáról Borrominivel. (60. l.)

Id. Lucas Cranach két nagyalakú szignált és 1527. évszámú képét találták meg a pomerániai Camminban. (60. l.)

Heilbronnban a Kilianskirche szárnyasoltárát Siemens-féle infravörös sugárzású láthatatlan fényfüggönyvel védik. (60. l.)

Ludwigshafen múzeumban kiállították az egyik legnagyobb ikongyűjteményt a Szovjetunió kívüliek közül, helybeli gyűjtő tulajdonából, mely főleg fémmel fedett darabokból áll. (60. l.)

Főiratok régi képeken. T. L. de Bruin tanulmányának II. része. 10 képpel. (125. l.)

Matthäus Günther-nek tulajdonított tetőfreskó Gellendorfban. Sigfried Hofmannról. 1 képpel. (131. l.)

A bécsi Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung előadásai közt: Prof. Géza Entz előadása: Die Südost-Grenzen der Romanik. ápr. 29. (135. l.)

Részletes ismertetés a Magyar Művészeti Topográfia VII. kötetéről, Heves megye műemlékei. Dercsényi Dezső, illetve Voit Pál munkáinak megjelölésével. (144. l.)

Dürer és Grünewald valószínűleg közös művéről, a lautenbachi oltárról értekezik Hans Heid. 4 képpel. (190. l.)

Neuzelle cisztercita kolostor barokk építkezéseiről és Kilian Ignaz Dientzenhofer részvételéről ezekben ír Paul Hirschberg. (198. l.)

Augsburg új barokk képtárában, a Schaezler-palotában 300 mű látható. (209. l.)

Dr. Fülöp Ferenc referátumáról, 15 év pécsi ásatásairól szóló ismertetés. (210. l.)

Harmadik kiadásban jelent meg H. P. Gerhard: Welt der Ikonen c. műve. A recklingshauseni ikonmúzeum igazgatója 238 l. és kb. 100 illusztrációjú műve, javított kiadás. (222. l.)

A Louvre velencei rajzaiból rendeztek kiállítást szeptember-október. (288. l.)

Tiepolo stuttgarti és würzburgi rajzait mutatták be Stuttgartban a Staatsgaleriében. (289. l.)

Joseph Esperlin (1707—1775) délnémet festő 72 művét állították ki, jó katalógussal, Bieberach a. d. Rissben, a Städtische Sammlungenben. (289. l.)

Franz Anton Maulbertsch születésének 250. évfordulóján, 1974 nyarán nagy kiállítást rendeznek Bécsben. A tudományos előkészítő bizottságot megalakították. (289. l.)

Részletes ismertetés a trieri dómon folyó és elvégzendő rekonstrukciós munkákról. (290. l.)

Disszertációk német főiskolákon 1969/1970. (292. l.)

A későgótika műtárgyaiból négy helyen rendeztek kiállítást: Kölnben, Freiburgban, Karlsruheban és Salzburgban. Anton Legner cikke. 11 képpel. (384. l.)

Dr. Herbert Pée, eddig az ulmi városi múzeum igazgatója, átvette a müncheni Staatliche Graphische Sammlung igazgatását. (410. l.)

## Zeitschrift für Kunstgeschichte

A bambergi dóm lovasszobrának problémájával foglalkozik Jörg Traeger. 4 képpel. (1. l.)

Giovanni Maria Falconetto, XV. századi olasz festő rajzairól értekezik T. Buddensieg és Gunter Schweikhart. 23 képpel. Egy kandeláberrel megjegyzik, hogy egy Mátyás király részére készült kézirat keretében is előfordul. (21. l.)

Peter Hirschfeld azt vizsgálja, hogy Meister Francke dolgozott-e a burgundiai Jean sans Peur részére. 6 képpel. (54. l.)

Correggio Io és Ganymed c. képéhez fűz megjegyzéseket Elfriede R. Knauer. 9 képpel. (61. l.)

Helga Kreuter-Eggemann: Das Skizzenbuch des „Jaques Daliwe” művéről közöl terjedelmes méltatást Herbert Köllner. (68. l.)

Monika Cämmerer-George: A toszkánai oltárképek keretézése a trecentóban c. művét méltatja Paul Pieper. 1 képpel. (78. l.)

Donatello páduai oltárának rekonstrukciója a tárgya Volker Herzner cikkének. 12 képpel. (89. l.)

A művészetelmélet néhány alapfogolatával Alberti óta foglalkozik Heiner Mühlmann. (127. l.)

Claus Zoege von Manteuffel: Die Bildhauerfamilie Zürn c. művét méltatja Hans Möhle. (155. l.)

Közép-Európa gótikus templomaival foglalkozik Pierre Hélot. Az illusztrációk közt az esztergomi királyi palota kápolnájának apszisa. 20 képpel. (173. l.)

Castel del monte és összefüggései európai északnyugati várkastélyokkal. Cord Meekseper cikke. 10 képpel. (211. l.)

Alfred Marie: Versailles kastélyáról és kertjéről írt cikkeit méltatja Gerold Weber. (249. l.)

A Villa Poggio a Caiano Franciabigio freskójával ikonográfiai szempontból foglalkozik Mathias Winner. 24 képpel. (261. l.)

Hieronimus Bosch a madridi Pradóban levő „Szénászekér” képét tartalmi oldaláról ismerteti Jörg Traeger. 15 képpel. (298. l.)

Rogier van der Weyden Bladelin oltárával foglalkozik Elfriede Knauer. 10 képpel. (332. l.)



Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt: Corpus der italienischen Zeichnungen 1300—1450 c. művét méltatja Matthias Winner. (340. l.)

Külön füzetet foglal el az 1968. év bibliográfiája Hilda Lietzmann összeállításában.

## Weltkunst

A londoni Christie aukciós cég Rómában fiókot nyitott. (7. l.)

A Rijksmuseum Amsterdam Rembrandt kiállítását 460 000 látogató tekintette meg. Ezeknek 40%-a 25 éven aluli korú volt. (7. l.)

A múzeumhoz új szárnyat építenek. Itt tekintettel a sok tolokocsis látogatóra, széles ajtajú liftet és küszöb nélküli padlót készítenek. (7. l.)

A Dorotheum 586. aukcióján Joh. Martin Schmidt Pásztorok imádása c. műve 250 000 Schillingért cserélt gazdát. (22. l.)

Johann Michael Rottmayr egy nagyalakú vázlatát a breslauer Szt. Mátás jezsuita templom tetőfreskójához szerezte meg az Österr. Galerie. (51. l.)

Christie-nél Rembrandt atyja képéért 315 000 fontot fizettek. (Múlt évben Simon Morton amerikai gyűjtő 483 000 fontért szerezte meg Rembrandt Önarcképét, és ugyanő Rembrandt fiának, Titusnak arcképéért 798 000 fontot fizetett.) (103. l.)

A kölni Wallraff Richartz múzeumban Dr. Herbert Girardet 71 németalföldi XVII. századi festményéből és 39 ugyanolyan rajzból álló gyűjteményét állították ki. 3 képpel. (153. l.)

A Kunstmuseumban, Bernben kiállították egy 50 év alatt összeállított magángyűjtemény 182 darab XVII. századi németalföldi rajzát. 1 képpel. (156. l.)

Sotheby aukcióján 202 perzsa miniatúra 202 293 angol fontért kelt el. 30 000 fontot ért el egyetlen oldal Firdusi Sahnamejából. (162. l.)

1400 körüli északolasz elefántcsont relief Sothebynél 8000 fontért kelt el. (162. l.)

Ugyancsak Sothebynél Hans Baldung Grien „Éva megkísértése” 224 000 fontot ért el. Két Rubens-vázlatot 350 000 fontért adtak el. Egy Hobbema 34 500 fontért adódott el. Egy Rembrandt-rajz 30 000 fontért, Guardi egy capricciója 8000 fontért, Domenico Tiepolo rajza 3700, Agostino Caraccié 1700 fontért kelt el. Goya „Tauro-maquía”-ja 33 lapos aquatinta sorozata 11 000 fontot ért el. (162. l.)

A Mainfränkisches Múzeumot Würzburgban új felállításban ismerteti Prof. Dr. von Frieden igazgató. 8 képpel. (370. l.)

Az egyetem képtárát ismerteti Heinrich Ragaller. 8 képpel. (374. l.)

A würzburgi Residenzről ír Erich Bachmann. 3 képpel. (375. l.)

A Metropolitan Museum kiállítása 100 éves fennállása alkalmából „Az 1200-as év” Walter de Sager ismertetése. 3 képpel. (394. l.)

A Dorotheum 587. aukcióján Norbert Grund „A vadászok pihenője” c. képe 100 000 S-et ért el. Ugyanott Francesco Solimena Madonnája 110 000 S-ért kelt el. Pettenkoffen két ceruzarajzáért 3800, illetve 5500 Schillinget fizettek. Egy XVII. századi orosz ikont 18 000 Schillingért vettek meg. (536. l.)

Az Oskar Reinhart gyűjteményt Winterthurban ismerteti Gisela Fehrlin. (537. l.)

Az Augsburgban létrehozott Német Barokk Képtárát ismerteti Bruno Bushart. 7 képpel. (586. l.)

Tiepolo művészetéről, 1770-ben történt haláláról való megemlékezés kapcsán ír Günter Metken. (590. l.)

Clouet és fiának rajzaiból a francia udvar tagjairól rendezett kiállítást a Bibliothèque Nationale. 1 képpel. (852. l.)

Az Obere Belvedereben az osztrák műemlékvédelem kiállítását rendezett kb. 40 középkori falfestményből, amelynek fele másolat. Wolfram Helke referátuma. 1 képpel. (853. l.)

„A középkor ősze” címmel a Kölner Kunsthalleben

600 műtárgyat állítottak ki 150 helyről. 3 képpel. (898. l.)

A Deutsche Barockgalerie Augsburg egy Maulbertsch- és két Kremserschmidt-képet kapott állandó letétként egy banktól. 3 képpel. (900. l.)

Az Albertinában 135 db nagyalakú rajz került kiállításra. 1 képpel. (907. l.)

Az Uffiziben kiállították a lille-i múzeum 13 Raffael és 112 más reneszánsz rajzát. Ezeket Jean-Baptiste Wicar festő gyűjtötte össze a napóleoni hadsereg árnyékában, végül Lille városára hagyományozta. Blida Heynold v. Graefe referátuma. 3 képpel. (999. l.)

A Metropolitan Museum grafikai gyűjteménye a legteljesebb a nyugati világban. 100 éves jubileumát kiállítással ünnepelte. (1031. l.)

Jean Honoré Fragonard 38 rajzát Ariosto „Orlando Furioso”-jához Mr & Mrs Houghton tulajdonából állították ki a Metropolitan Museumban. (1031. l.)

A Berlin—Dahlem múzeum „Luxuria” reliefjéről, az elvégzett fatanulmányokról referáló cikk, amely szerint Prof. Metz igazgató szerzeménye valószínűleg bizonyult. 2 képpel. (1036. l.)

Antwerpen ismert és látogatott múzeumain kívüli két szép magángyűjteményről szóló ismertetés. (1039. l.)

Az Ernitage 60 régi olajfestményt és 40 rajzot adott kölcsön kiállításra a göteborgi múzeumnak. (1168. l.)

Stuttgart Kupferstich-Kabinettjében G. B. Tiepolo 168 eredeti rajzát őrzik. (1172. l.)

Még el nem döntött vita, hogy Raffael II. Gyula pápa képeinek londoni vagy firenzei példánya a valódi. (1182. l.)

A Dorotheum aukcióján Franz de Paula Ferg egy vadászképe 50 000 Schillinget, Jakob Seisenegger Női képmása S 110 000-et ért el. (1255. l.)

Kádár Béla műveinek Párizsban, a Galerie Jean Chauvelinben rendezett kiállításáról és életművéről szóló ismertetés Wolfgang Sauré-tól. (1353. l.)

A párizsi Petit Palais-ban 240 képet 114 festőtől állítottak ki „Rembrandt százada” címmel. (1585. l.)

Düsseldorf Kunstmuseuma állandó letétként megkapta a Bentina—Thyssen-gyűjtemény (a Thyssen—Bornemissza-gyűjtemény része) 32 festményét. 3 képpel. (1629. l.)

A Kölnben élő Barta Lajos 42 szobrát állították ki a bonni múzeumban. Horst Richter ref. 1 képpel. (1630. l.)

38 eredeti Rembrandt rajzot állítottak ki a milánói Brerában. Blida Heynold v. Graefe referátuma. 2 képpel. (1635. l.)

## Deutsche Kunst und Denkmalpflege

1969. II. félév pótlás

Egy sor fakonzerválással és restaurálással foglalkozó cikk.

A stockholmi régi város szanálása. Carl-Filip Mannerstråletől. 13 képpel. (179. l.)

Az észak-würtembergi műemlékvédelmi szakemberek évi gyűléséről szóló referátum. Gunther Jahntól. 2 képpel. (192. l.)

A dániai műemlékek jegyzékbe vételéről referál Harald Langberg. (196. l.)

A közép-európai műemlék-leltározáshoz közöl nyugat-németországi pótlást Dr. Krins, Tübingen. (197. l.)

A limburgi dóm és más hesseni műemlékeken végzett munkálatokról. (201. l.)

## Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft

Die schönen Madonnen und die Plastik in Ungarn. Radocsay Dénes cikke. 19 képpel. (49. l.)

Tilman van der Burch kölni XVI. századi faszobrász műveiről értekezik Hans Peter Hilger. 23 képpel. (61. l.)

Mozgatható karú középkori feszületekről ír Gesine und Johannes Taubert. 34 képpel. (79. l.)



Bernt Notke revali Totentanzjáról ír M. Lumiste, S. Globatschowa. 24 képpel. (123. 1.)  
Albrecht Dürer portréja a nürnbergi Fürlegerinről. A. Giesecke tanulmánya. 4 képpel. (139. 1.)

#### *Oud Holland*

Jan van Scorelre vonatkozó okmányok utrechti templom feljegyzésekben. Molly A. Faries tanulmánya. 1 képpel. (3. 1.)

Írásbeli megjegyzések egy Savery rajz hátán mint kutatási alapok. Frans von Leeuwen tanulmánya. 1 képpel. (25. 1.)

Műbarlangok az Oranje herceg kertjében J. Q. Regteren-Altena cikke. 11 képpel. (33. 1.)

39 grisaille Jó Fülöp hágai imakönyvében. P. Schatborn-tól. 8 képpel. (45. 1.)

A haarlemi püspöki múzeum 1525 körüli famadonnájáról és annak Jan Gossaert stílusához való kapcsolódásáról ír H.-L. M. Defoer. 4 képpel. (49. 1.)

Az ún. Merode-oltárkép szimbolizmusáról ír Carla Gottlieb. 16 képpel. (65. 1.)

A Douai-beli Keresztvitel mestere. Walter S. Gibson cikke. 4 képpel. (111. 1.)

Roger van der Weyden berlini Bladelin-oltárképének külső táblái és az FVB mester. Graham Smith tanulmánya. 3 képpel. (115. 1.)

Jan Lievens rajza Hendrik Casimir I. helytartóról. C. J. de Bruyn Kops cikke. 4 képpel. (128. 1.)

Id. Jacques de Gheyn mint Vanitas tárgyú képek festője Ingvar Bergströmtől. 13 képpel. (143. 1.)

Adriaen van Ostade paraszt interieurjeinek kezdetei. Bernhard Schnackenburg tanulmánya. 13 képpel. (158. 1.)

Frans Hals arcképéről Adriaen van Ostaderól ír Claus Grimm. 11 képpel. (170. 1.)

Két berlini csendélet Gerrit Heda és Roelof Koets-től. Irene Geismeiertől. 2 képpel. (182. 1.)

Keresztelő Szt. János laternával XV. századi kéziratok. James-Marromtól. 4 képpel. (188. 1.)

Jacques Bylivelt, delfti ötvös által készített Medici korona és annak előfordulása festményeken. C. W. Fock-tól. 8 képpel. (197. 1.)

Grisaille-ok Jó Fülöp hágai imakönyvében (a 45. lapon közöltekhez) G. I. Lieftick-től. 7 képpel. (237. 1.)

Két fivér, Rafel és Jochem Camphuysen és viszonyuk Aert van der Neer-hez. 8 képpel. (243. 1.)

#### *Studii și Cercetări de Istoria Artei*

George Oprescu műveinek bibliográfiája (180. szám) (33. 1.)

Néhány kiindulási pont a dáciai román művészet tanulmányozásához Mihai Gramatopoltól. (49. 1.)

Mathias Veress, XVIII. századi kolozsvári festőről ír Nicolae Sabau. (113. 1.)

Barokk stíluselemek a nagyváradi püspöki palotán. Alexandru Bauertől. (123. 1.)

A falusi—városi építészet összefüggései Délkelet-Európában, a XVIII—XIX. században. Paul Petrescu-tól. 21 képpel. (219. 1.)

A román faépítészetéről ír Maria Elena Enachescu. 7 képpel. (271. 1.)

#### *Gazette des Beaux-Arts*

Jean-Baptiste Lallemand 1773 körüli rajzait a Cluny apátságról közli Kenneth John Conant. 13 képpel. (1. 1.)

Goya öt rajzáról, amelyeket a Prado szerzett meg, értekezik Xavier de Salas. 9 képpel. (29. 1.)

Fontainebleau reneszánsz festői és az olasz manierizmus. Az első francia romantikusok lehetséges forrásai. Marc Sandoz cikke. 9 képpel. (43. 1.)

C. N. Ledoux, a XVIII. század második felében élt francia építész műveiről ír Michel Gallet. 22 képpel. (65. 1.)

Dürer grafikáinak az olasz festőkre gyakorolt hatásáról ír Cecil Gould. 29 képpel. (103. 1.)

Szt. Bruno ikonográfiájának heraldikai vonatkozásai, a szent címere. 4 képpel. (123. 1.)

Daniel Dumoustier (1574—1646) Clouet stílusában készült portré rajzai a párizsi Cabinet des Estampes-ban Jean Adhémar-tól. 98 képpel. (129. 1.)

Dumoustier és a divat. Bernadette de Montelos cikke. (151. 1.)

La Rochelle „királyi kapuja” Runar Strandberg-től. 6 képpel. (183. 1.)

Piero della Francesca Urbinoi Madonnája. Elton M. Davies és Dean Snyder cikke. 11 képpel. (193. 1.)

François Dumont (1688—1726) francia szobrászról ír François Souchal. 26 képpel. (225. 1.)

Philippe de Champaigne portréi után a XVII. és XVIII. században készült metszeteket állította össze Bernard Dorival. 115 képpel. (257. 1.)

Az egész szám Helene Zmijeska a Diderot előtti francia Salon kritikusokról és kritikáról szóló cikkének van szentelve. 140 lap 30 képpel. (VII. 3. 1.)

37 képet felölelő katalógus XVII. századi szép nők sorozatáról, amelyeket Mignard műveinek tartottak. Lada Nikolenko megtalálta névvel ellátott kópiasorozatukat a Chigi d'Ariceia gyűjteményben. Azt is megállapította, hogy ezeknek a képeknek festője Jacob Ferdinand Voet 1639-ben született flamand festő. 10 képpel. (145. 1.)

A chartres-i székesegyház királyi kapuzatáról értekezik Marie-Claude Chadefaux. 7 képpel. (273. 1.)

Leonardo da Vinci francia időszakából (1517/18) való rajzok és kéziratok. Carlo Pedretti cikke. 23 képpel. (285. 1.)

Jean-François Millet problémát tárgyal Marcel Roetlisberger. 7 képpel. (319. 1.)

A forradalom építő- és díszítőművészetéről Párizsban értekezik Georges Poisson. 11 képpel. (337. 1.)

#### *Supplément à la Gazette des Beaux-Arts: La Chronique des Arts*

A Louvre grafikai osztálya holland és flamand rajzai katalógusának negyedik és utolsó kötete elkészült. (I. 2. 1.)

Híradás az Institut Hongrois könyvtárának 7 Rue de Talleyrand Paris 7 alá 1969 szeptemberében történt áthelyezéséről. (2. 1.)

Dijon múzeuma 1093 francia képének katalógusa megjelent. Századokra felosztva és azokon belül a művészek alfabetikus sorrendjében van feltüntetve az anyag. (3. 1.)

A régi Lyon házainak műemlékvédelmi tanácsadója megjelent. Egyik oszlop tartalmazza: mit kell tenni, a másik: mit nem kell tenni. (3. 1.)

Ismertetés a Novgorod melletti Kovalevo apátság XIV. századi freskóinak restaurálásáról. (6. 1.)

Charles de Tolnay pályafutásáról, 70 éves születésnapja alkalmából a Neue Züricher Zeitung cikke nyomán közölt ismertetés. (7. 1.)

Baudelaire mint műkritikus címmel tartott Joseph C. Sloane előadást a Vanderbilt Universityn, amely nyomtatásban a Bulletin baudelairien 1969. aug. 31-i számában jelent meg. (8. 1.)

A Hamburger Kunsthalle a város két szülöttjének, Balthazar Dennernek és Franz Werner Tammnak, XVII—XVIII. századi festőknek műveiből rendezett kiállítást. (10. 1.)

A brüsszeli Brueghel kiállításnak 140 000 látogatója volt. Szóba került a bécsi bemutatás is, ahol 40 Brueghel kép van. (10. 1.)

XV. századi flamand primitívek 120 képéből rendeztek Bruges-ben kiállítást. 47 ismeretlen művész művei voltak kiállítva. A legtöbb kép a „Magdolna legenda mesterétől” (18) és az „1518-i Mester”-től való volt (10). Megjegyzendő, hogy 4500 flamand primitív létezik. A katalógus alapvető kézikönyv, és 31 000 példányban kelt el. A látogatók száma 143 000 volt. (11. 1.)



131 rajzot régi mesterektől, a devonshire-i herceg tulajdonából állított ki a washingtoni National Gallery. (12. 1.)

Regisztrálja a budapesti Vasarely kiállítást. (13. 1.)

A XVII. és XVIII. századi genovai festők kiállítását a genovai Palazzo Bianco-ban ismerteti Pierre du Colombier. A kiállított 146 képből mintegy 60 magángyűjteményekből való és nagyrészt ismeretlen. (13. 1.)

Az amsterdami Rijksmuseum Rembrandt-kiállításának 450 000 látogatója volt. 23 kép és 106 rajz került kiállításra. (14. 1.)

Regisztrálja Czobor Ágnes művét: Rembrandt és köre magyar gyűjteményekben. (21. 1.)

Mint minden évben, az egész februári szám a világ különböző múzeuma utolsó évi új szerzeményeinek és fényképeiknek van szentelve. Magyarországról közli, illusztrációban is, David de Heem, G. v. d. Eeckhout, Paul Signac, Gyarmathy Tihamér, Duray Tibor és Bokros Biernann Dezső műveit. (108. 1.)

A Louvre grafikai osztálya jelenleg 90 000 lapot őriz, továbbá a Rotschild-gyűjtemény 3000 rajzát és 30 000 metszetét. (III. 1. 1.)

Az orleans-i múzeum kiállított tárgyait automatikus felügyelő- és riasztóberendezés fogja a tolvajoktól védeni. (2. 1.)

A müncheni Zentralinstitut für Kunstgeschichte 1968. évi tevékenységének évkönyve szerint folytatta a szláv országok folyóirataiban megjelent művészettörténeti cikkek bibliográfiájának közlését, amelyet jugoszláv, cseh, szovjet és lengyel szakemberek állítottak össze. (3. 1.)

A bostoni múzeum egy fiatal nő portréját szerezte meg, amelyet Raffael művének tartanak, és valószínűleg Eleonora Gonzagát ábrázolja. (5. 1.)

A Kress-alapítvány 1970-ben felemelte adományai összegét 500 000 dollárral. (5. 1.)

Marziano Bernardi művét a turini Galleria Sabauda-ról 59 színes és 69 fekete képpel méltatja J. M. Delettrez. (6. 1.)  
Seattle (USA) múzeumában 1969. nov.—1970. jan. kiállítás volt Moholy-Nagy László műveiből. (13. 1.)

E. Fél, T. Hofer, K. Csilléry: L'Art paysan hongrois. A mű rövid méltatása. (25. 1.)

A párizsi Musée Camondónak 8056, a Musée des Arts Décoratifs-nak 37 784 látogatója volt 1969-ben. (IV. 1. 1.)

Bonnban megnyílt a Rheinisches Landesmuseum, amely a legnagyobb múzeum Nyugat-Németországban. (4. 1.)

A kölni Wallraf—Richartz múzeumnak 1969-ben 415 000 látogatója volt, 130 000-rel több, mint az előző évben. (4. 1.)

Johann Michael Rottmayr jelentős művét, a breslaui jezsuiták temploma tetőfreskójának nagyalakú olajvázlatát 1706-ból szerezte meg az Österreichische Galerie. (4. 1.)

A madridi Cerralbo múzeumnak megjelent a Vezetője. (5. 1.)

A National Gallery London új katalógust adott ki flamand (1600—1900) képeiről. (5. 1.)

A firenzei Casa Buonarrotti igazgatója, Charles de Tolnay befejezte a múzeum átrendezését. (6. 1.)

A Szász Coburg hercegek 300 000 rajzból és metszetből álló gyűjteményét 1850 körül a Veste Coburg kastélyban helyezték el. (7. 1.)

A francia művészettörténeti társaság előadásai közt szerepel François-Georges Pariset: A XXII. nemzetközi művészettörténeti kongresszus Budapesten, 1969 szeptemberében. (9. 1.)

Saendredam kiállítást rendezett az Institut Néerlandais de Paris a művész 18 festményéből és 50 rajzából. (9. 1.)

A Guggenheim-Museum New York Moholy-Nagy-kiállítást rendezett a művész 69 festményéből, 14 collage-ából, 36 rajzából és metszetéből, 8 szobrából és fényképekből. (13. 1.)

Regisztrálja Victor Vasarely budapesti műcsarnokbeli kiállítását. (13. 1.)

A francia XVIII. századi művészet kiállításának Tokióban 100 000 látogatója volt. (4. 1.)

I. Miksa császár innsbrucki síremléke egyik bronzszobrához (IV. Habsburg Albert hg.-ről) készült rajzról Fedja Anzelewsky megállapítja, hogy az nem Dürer műve, hanem Hans Burgkmairé. Kíváncsúnak tartja a többi 27 szobor tekintetében hasonló irányú kutatás elvégzését. (19. 1.)

A VIII. nemzetközi reneszánsz kongresszus (1966-ban Firenzében és Padovában) aktái — 404 l. —, amelyek Donatellóval és korával foglalkoznak, megjelentek. (20. 1.)

L. Hadermann-Misguich: Les Du Quesnoy c. műve a francia szobrászcsaládról megjelent. 1970. 55 p. 16 fig. (21. 1.)

Bibliographie zur Kunstgeschichte des XIX. Jh. Publikationen der Jahre 1940—1966. Hilda Lietzmann összeállítása. München, Prestel Verlag. 1968. 234 p. (23. 1.)

Charlotte von Prybram-Gladona: Unbekannte Zeichnungen alter Meister aus europäischem Privatbesitz. München, Prestel Verlag. 1969. 272 p. 163 ill. A műben leírt és illusztrált 146 rajzból 133 nem volt eddig publikálva. (26. 1.)

Chicago múzeumának 1968/69-ben 2 100 000 látogatója volt. A múzeumbarátok száma 41 000. (V—VI. 3. 1.)

Houston (USA) múzeumát 1968/69 folyamán 260 000 személy látogatta, melyből 40 000 iskolás gyermek volt. (3. 1.)

Glasgow múzeuma kiadta 121 olasz festményének katalógusát. (4. 1.)

Dercsényi Dezső művét a magyarországi műemlékvédelemről ismertető közlemény. (4. 1.)

A Gulbenkian portugáliai gyűjteményt mutatja be a Connaissance des Arts februári száma. (4. 1.)

P. Hoffer és L. Mojon: Die Kirchen der Stadt Bern c. műve az 5. kötete Bern kanton műemlékei ismertetésének és 58. kötete Svájc műemlékei általános corpusának. (4. 1.)

A winterthuri Reinhart-gyűjtemény március óta nyilvános múzeum. (4. 1.)

Montreal múzeuma 94 rajzot 71 régi olasz mestertől állított ki amerikai gyűjteményekből. (7. 1.)

Románia és az USA között létrejött kulturális megállapodás keretében Bukarestben kiállítást rendezett a washingtoni Smithsonian Institution. (8. 1.)

A berni Kunstmuseumban egy magángyűjtemény 182 db XVII. századi holland tájképrajzát állították ki. (9. 1.)

Ciprus ikonjairól A. Papageorgiu tollából jelent meg Nagel kiadónál színes képekkel illusztrált kötet. (10. 1.)

A flamand primitívek corpusának 17. köteteként a brüsszeli „Centre de recherches des Primitifs flamands” kiadásában megjelent egy a Rogier van der Weyden csoport rajzainak szentelt mű, szerzője Micheline Sonkes. (11. 1.)

A reneszánsz velencei miniatúráiról (1450—1500) jelent meg díszesen illusztrált kötet G. Mariani Canova tollából. Venezia, Alfieri 1969. 317 p. 260 ill. (12. 1.)

Budapest elfoglalása C. A. Burgerstól a Rijksmuseum Bulletinjében. 1969. No. 3. (14. 1.)

Adolf Ulrik Wertmüller, Roslin rokona, svéd arcképfestő 1788—1790. Bordeaux-ban tartózkodott, és 62 arcképet festett. G. W. Lundberg 1970-ben Bordeaux-ban impr. Delmasnál megjelent kötete. (15. 1.)

G. F. Koch: Die Kunstaussstellung, ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des XVIII. Jh. Berlin, De Gruyter 1967. 324 p. (19. 1.)

Alice Gáborján: Costumes paysans hongrois. A mű rövid ismertetése. (21. 1.)

Peter Vierl: Der Stuck. Kunstwissenschaftliche Studien XLII. kötet 108 p. Első része a technikáról szól, második része a Stuck-diszitésekről Bambergben. (23. 1.)

A Harrach család kastélyát Rohrauban renoválták, és ide költöztették Bécsből a Palais Harrachból a kb. 200 darabból álló képgyűjteményt. VII—VIII. (3. 1.)  
(Az utóbbi években a Liechtenstein Galerie Bécsből Vaduzba és a Galerie Czernin Salzburgba költözött.)

A Metropolitan Museumnak 6 millió látogatója van évenként, 50 000 a vasárnapokon. (4. 1.)



Az angol királynő gyűjteményének XVII. és XVIII. századi olasz képeit és rajzait dolgozta fel katalógusában Michael Levey. (6. 1.)

A Magyar Szépművészeti Múzeum Buletinjében Garas Klára rekonstruálja a budai királyi kastély képgyűjteményét XVIII. századi állapotában, amely megközelítette a 700 darabot. (6. 1.)

Konrad Adenauer főleg primitívekből álló képgyűjteményének 36 darabját elérverezték. (6. 1.)

Regisztrálja a magyar kortárs művészet kiállítását a Musée Gallieriban. (9. 1.)

Az olasz miniatúraművészet a X—XVI. századig c. kiállítást rendeztek a brüsszeli kir. könyvtárban 1969-ben, melyen 69 olasz könyvtárból és 20 belga könyvtárból kapott kéziratot állítottak ki. (12. 1.)

A Minneapolis Institute of Arts XVIII. századi holland festő mintegy 100 képének és rajzának összehozásán fáradozik. (12. 1.)

A budapesti Nemzeti Galéria 1969. évi kiállításából megemlíti Uitz Béla, Bortnyik Sándor, Medveczky Jenő, Baranyai festők és Szilágyi Jolán tárlatait. (13. 1.)

Genovai XVII. és XVIII. századi festők Genovában c. kiállítást 68 638 személy látogatta meg, 45% genovai és 55% olasz és külföldi. (13. 1.)

1969-ben több kiállítás volt Csehszlovákiában, amelynek tárgya a barokk művészet volt. Chlumec kastélyában a XVII. és XVIII. századi cseh művészet a prágai múzeumok kölcsönanyagából, a prágai Waldstein palotában a Victoria & Albert Múzeumból és Birminghamból visszajött „Cseh barokk művészet” c. kiállítás 170 műtárgya és 90 építészeti fotója. 1970 végére tervezik a párizsi Grand Palais-ban megtartandó „Cseh és szlovák géniusz” c. kiállítást. (14. 1.)

Szilágyi János György cikkét a Szépművészeti Múzeum Buletinjében ismerteti, mely szerint a múzeum Menő nő szobra az i. e. IV. századból való Isis Pelagea. (15. 1.)

Ugyancsak regisztrálja Urbach Zsuzsa cikkét Hieronymus Bosch „Gyönyörök kertje”-nek másolatáról a múzeumban. (19. 1.)

Michelangelo kötetet jelentetett meg Charles de Tolnay a Flammarion cég kiadásában, amely összefoglalója a Princetonban megjelent nagy monográfiájának. (20. 1.)

A bécsi Akademie der bildenden Künste 5. Bildheftjében Margarethe Poch-Kalous publikálja Pierre Subleyras Őnarcképét kb. 1746-ból, amelyet a képtár egyik tőle való képének hátán találtak. (22. 1.)

Mezei Árpád megjegyzéseit a modern magyar festészetéről a Lettres Françaises-ben regisztrálja. (26. 1.)

Visszaemlékezés a nemrég elhunyt Roberto Longhira. Született 1890-ben, Toesca és Venturi tanítványa volt, a Paragone főszerkesztője. (28. 1.)

Gördesben Vasarely-múzeumot nyitott meg Mme Pompidou, aki nagyra becsüli Vasarely művészetét. Szó van Vasarely-alapítványról és kutatóintézetéről is. (IX. 3. 1.)

A bécsi Alsó-Belvederehez és a grazi Joanneumhoz hasonlóan Augsburgban is megnyílt a barokk múzeuma 28 teremben. (3. 1.)

Leonardo Giocondájának 1963-ban történt kölcsönzése alkalmával a Metropolitan Museumnak egy hónap alatt több mint egymillió látogatója volt, és a nagy kereslet fotók iránt új eladási szervezésre késztette a múzeumot, amelynek folytán az 1958. évi 163 000 vevő helyett 1968-ban 337 000 reprodukcióvevőt elégítettek ki. (4. 1.)

A Frick-gyűjtemény 50 éves. 1915-ben alapítottott Henry Clay Frick végrendelete által, aki 1919-ben elhunyt. 1935-ben nyílt meg a közönségnek. A mostani ünneplés alkalmából a főműveket ismertető kötet és 9 kötetes tudományos katalógus jelent meg. (5. 1.)

Vasarely megkapta a Légion d'Honneur lovagja kitüntetését. (7. 1.)

Régi németalföldi (1480—1530) fafaragások a Musée Clunyben. Katalógus Mme J. Ciepkától. (8. 1.)

Clouet és köre portrérajzaiból rendezett kiállítást a Bibliothèque Nationale. (8. 1.)

Az ICOM védnöksége alatt a Badisches Landesmu-

seum a karlsruhei palotában rendezett „A középkor végének művészete a Felső-Rajna országaiban” címmel, 120 nemzetközi kölcsönadó segítségével, kiállítást. (11. 1.)

A Kunsthalle Kölnben „A középkor őszén Kölnben és a Rajna vidéken” c. kiállítást rendezett. (11. 1.)

A római Palazzo Barberiniben nápolyi XVII. és XVIII. századi rajzokat állított ki a Galeria Nazionale d'Arte Antica igazgatósága. (14. 1.)

Az Uffizi grafikai osztály kiállította a lille-i múzeum 15 Raffael-rajzát és a XV—XVII. sz. fő stílusait illusztráló 100 olasz rajzát. (14. 1.)

A firenzei Palazzo Strozzi-ban kiállították Cecco Bravo (1607—1661) firenzei festő 50 rajzát. (15. 1.)

Az udinei régi művészet Biennaléja Tiepolónak, főleg karcainak volt szentelve. (15. 1.)

Bacciarelli kiállítások voltak 1969-ben Varsó és Poznan múzeumaiban. (15. 1.)

Regisztrálja F. Levardy cikkét a Szépművészeti Múzeum 1969. évi Buletinjében egy Kalocsáról származó relieftöredékről a XII. század végéről. (18. 1.)

Tizianról és Giorgionról megjelent újabb irodalmat bírálja Germain Bazin. (20. 1.)

A XVII. századi francia festészetéről doktorált Jacques Thuillier. Tartalmi referátum P. Angrand-tól. (23. 1.)

Malvasia: Le Pitture di Bologna új, facsimile kiadásban jelent meg Alfa kiadónál, Bologna. (24. 1.)

Gian Domenico Tiepolo freskóit a Ca'Rezzonico-ban restaurálták a Museo Correrben. G. Mariacher ismertetése. (25. 1.)

Borsos Béla cikke a magyar fürdőhelyi üvegporakarról megjelent a Journal of Glass Studies-ban. (26. 1.)

Visszaemlékezés az év közepén elhunyt Frits Lugt-ra. Fontos művei a rajz- és metszetgyűjtemények gyűjtőjelei és az aukciókatalógusok összegyűjtése. (28. 1.)

Összeállítva találjuk a főbb párizsi múzeumok látogatottságát a legutóbbi években:

Louvre	I 188 878	látogató	1966-ban
	I 188 964	látogató	1967-ben
	878 643	fizető látogató	1968-ban
Versailles	I 083 506	látogató	1969-ben
	I 635 306	látogató	1966-ban
	I 548 497	látogató	1967-ben
Musée d'Art Moderne	921 600	fizető látogató	1968-ban
	I 300 000	látogató	1969-ben
	108 400	látogató	1966-ban
Jeu de Paume	106 386	látogató	1967-ben
	83 100	fizető látogató	1968-ban
	92 300	látogató	1969-ben
	406 600	látogató	1966-ban
	362 831	látogató	1967-ben
	280 500	fizető látogató	1968-ban
	335 400	látogató	1969-ben

(X. 1.)

Művészeti könyvtárak: 55 francia vidéki múzeumnak van könyvtára, ezekből 19-nek van külön könyvtára, köztük 10 diplomás. (3. 1.)

A belgiumi Charleroi-ban rövidesen a jugoszláv naiv festők állítanak ki. (9. 1.)

A Harward egyetem Fogg Art Museumában kiállították G. B. Tiepolo és körének 104 rajzát amerikai tulajdonból. A katalógus mindegyik rajz egész oldalas reprodukcióját tartalmazza. (11. 1.)

A firenzei Palazzo Pittiben kiállítás volt Caravaggio és a Caravaggisták a firenzei múzeumokban címmel 77 festményből. (12. 1.)

Ismeretetés Smódis-Eszlár Éva tanulmányáról a Szépművészeti Múzeum Buletinjében a Malin-beli Magyarországon levő alabástrom reliefeiről. (14. 1.)

Regisztrálja Fenyő Iván cikkét a múzeum Buletinjében a múzeum Parmiggiano rajzairól. (15. 1.)

Carlo Saraceni-ről (1579—1620) írt monográfiát Anna Ottani Cavina. (16. 1.)

Ryszkiewicz lengyel író cikkével kiegészíti E. Berckenhagen 1967-ben megjelent könyvét Anton Graff XVIII.



századi portréfestőről, aki Lengyelországban is sokat festett. (17. 1.)

Caen új szépművészeti múzeumát ismerteti J. Lethève. (2. 1.)

Iskolás korban levő fiatalok múzeumával foglalkozó cikk. (XI. 3. 1.)

Műemléképiletek környezetét képező kertekkel foglalkozó cikk ismertetése. (4. 1.)

A bécsi Alsó-Belvedereben levő barokk múzeumban új termet nyitottak meg, amely a XVIII. századi osztrák reliefeket mutatja be. (5. 1.)

Szabadtéri múzeum alakult Stübingben, Graz mellett, amely 30 vidéki épületet berendezésével foglal magába. (5. 1.)

Az olasz múzeumok látogatóinak számát az 1966., 1967. és 1968. években publikálták. Ez a szám három év alatt 26 782 000-ről 28 814 900-ra emelkedett. A nyári látogatottság 25%-kal nagyobb volt, mint a téli. (7. 1.)

A Goya-kiállításról az Orangerie-ben, amely 60 gondosan válogatott festményt mutatott be a Goya által 1770–1828 között festett 680-ból, közül ismertetést Pierre Gassier. (9. 1.)

A párizsi Petit Palais-ban kb. 500 darabból álló kiállítást rendeztek a Romániában levő, a neolitikumtól a XVIII. századig terjedő időből származó műtárgyakból. (11. 1.)

A két 100 éves amerikai múzeum, a Metropolitan és a bostoni, kicserélték egy időre 100 legszebb képüket. (15. 1.)

A prágai Nemzeti Galéria kiállítást rendezett 52 poszt-bizantinikus és orosz ikonból. (18. 1.)

A Puskin múzeumban kiállították a régi, X–XVIII. századi bolgár művészet remekeit. (18. 1.)

A francia múzeumok látogatóinak száma az 1952. évi 2 900 000-ről 1966-ban 4 400 000-re emelkedett. A belépődíj nélküli intézmények látogatottsága az 1966. évi 1 918 000-ről 1969-ben 2 387 000-re emelkedett. (XIII. 1. 1.)

Anton Legner: Spätgotische Skulpturen im Schnütgen-Museum Köln. 1970. 101 p. 69 ill. (3. 1.)

A Germanisches Museum Nürnberg katalógusának megjelent 4. kötete 1685–1810. 396 p. 470 ill. (4. 1.)

Hat új termet nyitottak meg a bécsi Kunsthistorisches Museumban. 350 db XVI. és XVII. századi olasz és XVII. századi németek és hollandusok. (4. 1.)

A Metropolitan Museum táblát tett ki: „Fizessen amennyit akar, de valamit fizetnie kell.” Az év 1 millió deficittel zárult, és a múzeum elképzelése 1 dollár körüli összeg. (4. 1.)

Az Egyesült Államok nemzeti fénykép-archívuma Washingtonban létesült a Kress-alapítvány segítségével. 2,5 millió reprodukciót fog tartalmazni. Dr. Contini Bonacossi fogja vezetni. (5. 1.)

100 éve halt meg Herford marquis, a Wallace Collection összegyűjtője. (5. 1.)

A jeruzsálemi Izrael múzeum öt éves fennállása alatt több mint 100 kiállítást rendezett, és 2 millió látogatója volt. (5. 1.)

Giovanni Paccagnini: Il Palazzo ducale di Mantova. A feltárt Pisanello-freskók ismertetésével. (6. 1.)

A Szovjetunióban 1950-ben 937, 1967-ben 1012 múzeum volt. Látogatóik: 66 millió 1950-ben, 114 millió 1970-ben. A könyvtárak állománya több mint egymilliárd kötet. (6. 1.)

A Középkor őse c. kölni kiállításnak 20 000 látogatója volt. Legérdekesebb képe Stefan Lochner Madonnája. (11. 1.)

XVII. és XVIII. századi angol és német tájképekből rendeztek kiállítást a londoni Tate Galleryben. (15. 1.)

Margrit Lisner: Holzkrucifixe in Florenz und in der Toscana. München, 1970. 128 p. 258 ill. (21. 1.)

#### *La Revue du Louvre*

Román kori oszlopfeje Nîmes archeológiai múzeumában. Victor Lassale cikke. 11 képpel. (1. 1.)

Nicolas Bellin da Modena rajza a Louvre új szerzeménye 6 képpel. (9. 1.)

Philippe de Champagne ismeretlen Richelieu-képe. Ugyanezen mester azonos tárgyú 14 képének illusztrációjával. (15. 1.)

Lambert Doomer XVII. századi festő képe az orleansi múzeum új szerzeménye. Wolfgang Schulztól. 6 képpel. (29. 1.)

Poitiers múzeumának utolsó tíz évi új szerzeményei. A város kevésbé ismert szülőtte, Jean Valade XVIII. századi festő két pasztellje illusztrálva. Jean Marie Moulin cikke. 10 képpel. (45. 1.)

Az ország nemzeti múzeumai utóbbi szerzeményeinek felsorolása. (57. 1.)

Joseph Parrocel, XVII. századi csataképfestő két képéről Rouen múzeumban ír Antoine Schnapper. A művész 11 képének illusztrációival. (78. 1.)

Jean Restout-kiállítást rendeztek Rouen múzeumban. P. Rosenberg és A. Schnapper ref. 1 képpel. (109. 1.)

A nemzeti múzeumok új szerzeményei. (112. 1.)

A versailles-i múzeum 1968. és 1969. évi szerzeményei. G. van der Kemp-től. 14 képpel. (115. 1.)

Egy virágcsendélet Paolo Porporától. A. P. de Mirimonde tanulmánya. 11 képpel. (145. 1.)

A nemzeti múzeum új szerzeményei. (181. 1.)

Caen újra megnyitott múzeumáról ír F. Debaisieux. 3 képpel. (192. 1.)

Aert de Gelder: Eszter és Ahasverus képe Amiens múzeumban. J. P. Foucart-Borville tanulmánya. 7 képpel. (209. 1.)

A Louvre 3 új németalföldi képe: Sweerts, Dirch van der Lisse, H. C. V. Vliet. 8 képpel. (221. 1.) Jacques Foucart cikke.

Goya-kiállítás Párizsban. 12 képpel. (255. 1.)

Goya és a vallásos tradíció. Paul Guinardtól. 10 képpel. (265. 1.)

Goya, Tiepolo és a XVIII. századi velencei festészet. Michelangelo Murarótól. 22 képpel. (271. 1.)

Rembrandt századának holland képei Franciaországban. Kiállítás a Petit Palais-ban. Jean Vergnet Ruiz-től. 5 képpel. (287. 1.) és Jacques Foucart-tól. 11 képpel. (293. 1.)

Massimiliano Soldani két szobrocskája a Louvre-ban. Bertrand Jestaz-tól. 4 képpel. (323. 1.)

A nemzeti múzeumok új szerzeményei. (331. 1.)

#### *Bulletin Monumental*

Lombard befolyás a francia déli Alpok templomépítészetében Jacques Thiriontól. 38 képpel. (7. 1.)

Moissac S. Martin temploma. Marcel Durliattól. 17 képpel. (41. 1.)

Burgundia államainak palotája Dijonban. Pierre Quarrétól. 19 képpel. (57. 1.)

Krónika. A. Erlande Brandenburgtól: Ásatások és leletek: Karoling kápolna Argelliersben. (73. 1.) Joular apátság. (73. 1.) Kövezet Saint-Benoît-sur-Loire templomának kórusában. (74. 1.) Egyházi építészet: Saint-Benoît-sur-Loire a XI–XII. század fordulóján. (75. 1.)

Saint Nicolas de Bassac temploma. (76. 1.) Építészet: Elzászban a XIII. században. (77. 1.) Katonai építészet: Donjon Montbazomban. (77. 1.) Szobrászat: Madonna Poissyban. (78. 1.) Sírhatétel Mainvaultban. (79. 1.)

Sírhatétel Arcban. (80. 1.) Miniaturák és rajzok: Saint Martial de Limoges bibliájának datálása. (80. 1.) Adémar de Chavannes rajzai. (81. 1.) Párizsi művészek a XIII–XIV. század fordulóján. (82. 1.) Ikonográfia: Halszitének a karoling művészetben. (83. 1.) Faragott zodiákus Párizsban. (83. 1.)

Dercsényi Dezső: Monuments de Hongrie c. művét méltatja René Crozet. (87. 1.)

Tournaiból származó XIV. századi kőmadonna Arboisban (Jura) és a Hal-beli (Belgium) Madonnák problémája. R. Didier, M. Henss és A. Schmoll gen. Eisenwerth tanulmánya. 18 képpel. (93. 1.)

Gótikus elefántcsont szobrocskák foglalkozik Danielle Gaborit-Chopin. 6 képpel. (127. 1.)

Krónika Alain Erlande-Brandenburgtól, Amélie LeFebvre-től és Francis Saletől. (135. 1.) Preromán művészet:



Saint Paul de Jouarre-beli kriptá. (135. l.) Román építészet: Chaize-le-Vicomte Saint Nicolas temploma. (136. l.) Saint-Sauveur-le-Vicomteban Trinité apátság. (136. l.) A liège-i Saint Lambert katedrális. (137. l.) Stavelet régi apátsága. (137. l.) Gótikus építészet: Az üveges apszis kezdetei. (138. l.) Chartres katedrálisának felső ívei. (139. l.) A soissons-i katedrális. (140. l.) Tours Saint Julien temploma. (140. l.) Katonai építészet: Châteaudun donjonja. (141. l.) Szobrászat: a capuai oszlopfejek. (142. l.) A Dyé-beli kriptá oszlopfejei. (143. l.) Szobrászat Toulouse-ban és Moissacban. (143. l.) Szt. Péter és Pál reliefjei Saint Michel de Cuxaban. (144. l.) Mazères templomának oszlopfejei. (145. l.) Soissons katedrálisának román oszlopfeje. (147. l.) Sírfedőlap Mittelbergheimből. (148. l.) A ravennai múzeum szobrai. (149. l.) A jeruzsálemi Szent Sír. (150. l.) Apostolszobor Châlons-sur-Marne-ban. (151. l.) A thérouranne-i Utolsó ítélet. (152. l.) Szmódis-Eszlár Éva cikkét a múzeum Buletinjében ismerteti, mely szerint a Szt. Borbála-szobor a kalkari oltár mesterének köréből származik. (153. l.) Gudmonti sír. (154. l.) Festészet: Festészet Savoyában. (154. l.) Műtárgyak: Meroving ötvösség kronológiája. (155. l.) Maestas fémmadonnák a Metropolitan Museumban. (155. l.) Ikonográfia: Szt. Lajos ikonográfiája. (156. l.)

Langeais donjonja Marcel Deyres-től. 14 képpel. (179. l.)

Jean de la Grange kardinális (meghalt 1402) sírja Avignonban Anne Morganstern-től. 19 képpel. (195. l.)

A Szent Szűz kápolnája a Szt. Rókus templomban Párizsban. Françoise Hamontól. 8 képpel. (229. l.)

Kronika:

Gótikus építészet: Strasbourg katedrálisának Szt. Katalin kápolnája. (239. l.) Polgári és kolostorépítészet: Montpellier polgári építészetében gótikus elemek. (239. l.) A marseille-i S. Victor kolostor lavatója. (239. l.) Preromán szobrászat: A Louvre-ban talált oszlopfejek és bronzbázisok Kölnből. (240. l.) Gótikus szobrászat: A párizsi Szt. Anna kapuzat a Notre Dame-on. (240. l.) Klasszikus építészet: Pierre Puget és a Vieille Charité kórház Marseille-ben. (242. l.) Műtárgyak: Suger abbé keresztje S. Denisben. (243. l.) Saint Germain szentség-tartója. (247. l.) Zarándokjelvények a Szajnából. (248. l.) Mont S. Michel-i zarándokjelvények. (249. l.) Angol zarándokjelvények. (250. l.) Festészet: Enguerrand Querton retablója. M. Laclotte attribúciója a budapesti kongresszuson hallott, a francia—olasz XV. századi festészeti vonatkozásokról szóló előadás alapján erősödött meg. (252. l.)

Az Arzenal palotája Párizsban. Jean Pierre Babelontól. 30 képpel. (267. l.)

A késői gótika a Felső-Rajná. Kiállítási beszámoló Roland Rechttől. 7 képpel. (311. l.)

Kronika:

Preromán művészet: A Szent Sír temploma a IV. században. (319. l.) A párizsi Szt. István meroving katedrális. (320. l.) Román kori építészet: A régi Szt. Pál templom Rouenban. (321. l.) Egyházi építészet: Haute Pyrenées régi templomai. (321. l.) Reneszánsz: Az első reneszánsz épület Franciaországban. (322. l.) Polgári és katonai építészet: A donjon kialakulása Északnyugat-Franciaországban és Angliában a XII. században. (323. l.) Roche-Guillebaud kastélya. (324. l.) Középkori hidak. (325. l.) Ikonográfia: Az „arbor bona Ecclesia” témája. (326. l.) Gótikus szobrászat: XIV. századi szobrok. (327. l.) Sírhatétel Poitiers-ben. (327. l.) Festészet: Paul Grymbault XV. századi francia festő. (329. l.)

### *The Burlington Magazine*

Pietro Testa művekkel foglalkozik Ann Sutherland Harris és Carla Lord. Ismételt hivatkoznak Pigler Andor megállapításaira. 7 képpel. (15. l.)

Alexander Runciman XVIII. század közepén volt római tartózkodásáról ír J. Duncan Macmillan. 11 képpel. (23. l.)

Domenichino rajzokkal foglalkozik Ann Sutherland Harris. 3 képpel. (47. l.)

Eugenio Battisti: Cimabue könyvét ismerteti Julian Gardner (52. l.)

L. N. Lazarev: Novgorodi ikonfestészet c. könyvét méltatja Tamara Talbot Rice. (54. l.)

A „Genovai festők művei genovai gyűjteményekben” c. kiállítást ismerteti Andreina Griseri. 9 képpel. (63. l.)

A főszerkesztői cikk dicséri a Courtauld Institute részét képező Witt-fényképgyűjteményt (1 millió db), de panasolja elégtelen anyagi helyzetét. Megtudjuk, hogy míg a Rijksbureau hágai fényképgyűjteményében 50 ember dolgozik és a kisebb Frick-ben is 30—40, addig a Witt-gyűjteményben csak 5 ember. Fénykép egy amerikai múzeumtól átlag 1,50 dollárba kerül. (71. l.)

A bostoni múzeum új Raffael-képét ismerteti John Shearman. A méret egyeztetésénél az Eszterházy Madonnára is hivatkozik. 1 színes és 4 fekete képpel. (72. l.)

A XV. század közepe táján született Pellegrino da Modena festővel foglalkozik Berenice F. Davidson. 15 képpel. (78. l.)

Girolamo da Carpi XVI. századi ferrarai festő több vázlatrajzáról értekezik Norman W. Canedy. 13 képpel. (86. l.)

Giorgio Vasari három ismeretlen képével foglalkozik Edmund Pillsburg. 11 képpel. (94. l.)

Gerolamo Siciolante da Sermoneta (1521—1580) több művéről értekezik E. K. Waterhouse. 5 képpel. (103. l.)

Nicolo dell'Abate egy National Gallery-beli képeről ír Erika Langmuir. 3 képpel. (107. l.)

Lengyel műkincsek kiállítását a Royal Academyben ismerteti Andrew Ciechanowiecki. 7 képpel. (120. l.)

Skandináv gótikus faszobrok (Skokloster), A. Henderson tanulmánya. 15 képpel. (132. l.)

Cabestany mester, kőszobrászról ír Clara Bargellini. 10 képpel. (140. l.)

Petrus Christus rekonstruált triptychonját mutatja be Lola B. Gellman. 1 képpel. (147. l.)

Hogarth: Sátán, Bűn, Halál képe és hatása. David Bindman cikke. 10 képpel. (153. l.)

A düsseldorfi Kunstmuseumban több mint 200 régi rajzot állítottak ki Lambert Krahe gyűjteményéből. Walter Vitzthum referátuma. 7 képpel. (188. l.)

A főszerkesztői cikk a konzerválásról mint nemzetközi feladatról szól. Megállapítja, hogy ilyen organizáció van 1950 óta (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works), az IIC, melynek 55 országból 1500 tagja van. Négyszer megjelenő folyóirata a „Studies in Conservation” és „Art and Archeology”.

Elsheimer frankfurti tabernákulumjának 3 képét tudta összehozni Malcolm Waddingham és Christopher Wright. A harmadiknál megemlítik, hogy Pigler Andor helyesen állapította meg annak tárgyaként Heraclinus császár keresztvitéletét, míg Weizsäcker helytelenül mint a keresztet vivő Krisztus vette fel az életmű-katalógusba. 3 képpel. (192. l.)

Leonardo da Vinci egy újra felfedezett kartonjáról értekezik Jack Wassermann. 10 képpel. (194. l.)

Veronese „Szerelem allegóriái”-járól ír Allan Braham. 12 képpel. (205. l.)

Eustache Le Sueur egy allegóriájáról értekezik Natalie Rosenberg Henderson. 2 képpel. (213. l.)

Jean Baptiste Oudry: Királyi vadászatok sorozatáról ír H. N. Opprman. 7 képpel. (217. l.)

Fedot Shubin, XVIII. századi orosz szobrásznak két reliefje Alexej és Fjodor Orlov grófkőről egy angol vidéki kastélyban. 7 képpel. (224. l.)

Enrico Haffner, XVII. századi bolognai festő levelét ismerteti Ebria Feinblatt. 1 képpel. (229. l.)

Hendrick Goltzius 1607-i Madonnájáról ír Justus Müller Hofstede. 4 képpel. (232. l.)

Oreste Ferrari és Giuseppe Scavizzi Luca Giordano-monográfiáját méltatja Walter Vitzthum. 10 képpel. (239. l.)

P. D. D'Ancona és E. Aeschliman művét: Illuminációk a VI—XVI. századig, méltatja J. J. G. Alexander. (247. l.)

Főszerkesztői cikk, amely részletes jegyzéket közöl a londoni múzeumok katalógusairól. (349. l.)



Marcantonio Franceschini két képéről ír Dwight Miller. 4 képpel. (373. 1.)

Két velencei szoborról értekezik Robert Munman. 5 képpel. (386. 1.)

Georges de la Tour korai képeiből. Christopher Wright cikke. (387. 1.)

Georges de la Tour Jónőjéről ír Diana de Marly. 3 képpel. (388. 1.)

Jacopo Comortini-rajzokat közöl K. E. Maison. 2 rajzzal. (399. 1.)

Koraolasz könyv-illuminációról ír Carl Nordenfalk. (401. 1.)

Bicci di Lorenzo három trecento Madonnája szerepelt a manchesteri Whitworth Art Gallery kiállításán. 2 képpel. (415. 1.)

Madridban jelentős kiállítást rendezett Pérez Sánchez Spanyolországban levő olasz seicento képekből, 600 oldalas katalógussal. A referáló Walter Vitzthum a budapesti művészettörténeti kongresszusra emlékeztet, ahol Pérez Sánchez az itt kiállított egyik Saraceni-képről tett megállapításait előadta. 5 képpel. (420. 1.)

A főszerkesztői cikk a vidéki angol múzeumok katalógusainak jegyzékét tartalmazza. (427. 1.)

Rubens-vázlatok harmadik sorozatát adja közre Michael Jaffé. 8 képpel. (432. 1.)

Lippo Memmi körüli problémával foglalkozik Luisa Vertova. 10 képpel. (437. 1.)

Pietro da Cortona képekre vonatkozó dokumentumok a Barberini-irattárból. Irving Lavin tanulmánya. 5 képpel. (446. 1.)

A National Gallery of Ireland egy Éliás próféta faszobrot szerzett, amelynek mesteréről az 1700 körül működött spanyol Juan Alonso Viallaabrille y Ron szobrászt állapították meg. 2 képpel. (458. 1.)

A londoni National Gallery nemrég szerzett Spranger: Királyok imádása c. jelentékeny műve a Heim Gallery kiállításán látható. 1 képpel. (479. 1.)

A londoni Hazlitt Gallery kiállításán érdekes Locatelli, Carlo Carlone, Castiglione és más XVII. és XVIII. századi olasz képek láthatók. 4 képpel. (479. 1.)

John Hamilton Mortimer másolatairól és egyéb összefüggéseiről Salvator Rosával értekezik John Sunderland. 15 képpel. (520. 1.)

Emlékezés Hermann Vossra Gerhard Ewaldtól. 2 képpel. (540. 1.)

Hubert Robert 95 vöröskrét- (sanguine) rajzáról Valence múzeumában jelent meg könyv Marguerite Beau tollából. (632. 1.)

A firenzei Palazzo Pittiben rendezett Caravaggesk festők kiállítását ismerteti Benedict Nicolson. 5 képpel. (636. 1.)

A főszerkesztői cikk foglalkozik a megalakulóban levő dokumentációs adattárral a Tate Galleryben. (655. 1.)

A Monteoliveto Mester (sienai trecento) egyik újonnan megtalált művéről értekezik Luisa Vertova. 1 színes és 2 fekete képpel. (688. 1.)

Ciro Ferri egy Máltán levő ereklyetartójáról ír Hanno-Walter Kruft. 8 képpel. (692. 1.)

A beérkezett könyvek közt regisztrálja a budapesti Szépművészeti Múzeum 64 színes lapon illusztrált képét tartalmazó kötetét. Kifogásolja a Greco és Poussin képnél Wethey, illetve Blunt véleményével ellentétes meghatározást. (716. 1.)

A firenzei Santa Maria Novella templom Strozzi-kápolnájára vonatkozó dokumentumokat dolgoz fel Eve Borsook. 7 képpel. (737. 1.)

Pietro da Cortona ismeretlen korai művével foglalkozik Erich Schleier. 9 képpel. (752. 1.)

Frits Lugtról emlékezik J. G. van Gelder. (762. 1.) A cikkből megtudjuk, hogy Lugt a Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatienek ajándékozta 130 000 fényképét és 22 000 auktorkatalógusát, ami az intézet katalógusgyűjteményének számát 100 000 db fölé emelte. Hézagpótló volt a gyűjteményjelekről megjelent munkája, nemkülönben az auktorkatalógusok feldolgozása, amely mire befejezik, 110 000 katalógust fog felölelni.

A régóta Londonban letelepedett gróf Seilern saját gyűjteményének olasz részéhez írt katalóguspótlást, melyet Cecil Gould ismertet. (764. 1.)

Jean Restout, XVIII. századi festő műveit állította ki Rouen múzeuma. Philip Conisbee referátuma. (769. 1.)

A firenzei Santa Maria Novella templom Strozzi kápolnájáról írt cikk Eve Borsook-tól, 2. része: a dokumentumok. (800. 1.)

Domenico Guiditól egy sorozat pápai mellszobor, David L. Bershad cikke. 12 képpel. (805. 1.)

Ismertetés a londoni Heim Gallery barokk képek kiállításáról. 4 képpel. (838. 1.)

A beérkezett művek közt a budapesti Szépművészeti Múzeum Buletinjének 32—33. száma, a teljes tartalomjegyzék. (846. 1.)

#### *Apollo*

Korai spanyol és olasz festményeket a bostoni múzeum tulajdonából mutat be S. Lane Faison jr. 16 képpel. (23. 1.)

John Singleton Copley egy sor képét találjuk G. B. Warden cikkében. 9 képpel. (48. 1.)

Az 1200-as év. A Metropolitan Museum centenáris kiállításáról. John Beskovith-tól. 12 képpel. (96. 1.)

Erzsébet angol királynő korának portréfestészete Graham Reynoldstól. 5 képpel. (138. 1.)

Könyvszemlében Derek Clifford: The paintings of P. A. de László. 1969. (248. 1.)

Kora olasz rajzok Kenneth Clark-tól. 7 képpel. (260. 1.)

Piero della Francesca-problémákkal foglalkozik Cecil H. Clough. 10 képpel. (278. 1.)

A Prado képeiből ad közre egy sort Elisa Bermejo. 12 képpel. (336. 1.)

A Prado újabban szerzett spanyol képei Victor Nieto Alcáidetól. 16 képpel. (350. 1.)

Ismeretlen olasz XVII. századi képekről a Pradóban ír Alfonso E. Pérez Sánchez. 14 képpel. (364. 1.)

XVIII. századi képek, a Prado új szerzeményei Xavier de Salastól. 10 képpel. (374. 1.)

A Prado rajzairól ír Alfonso E. Pérez Sánchez. 12 képpel. (384. 1.)

Későgótikus művészet virágzása a Felső-Rajna vidéken. Ute Immeltől. 17 képpel. (430. 1.)

Guido Reni újabban felfedezett képe P. Mathiesen és S. Poppertől. 11 képpel. (452. 1.)

Majdnem az egész júliusi szám a Topkapi Palace Múzeumnak Istanbul van szentelve. Sok képpel. (1—63. 1.)

Carlo Cesare Malvasia 1686-ban megjelent ismert művét: „Le Pitture di Bologna”-t újra kinyomatták Bolognában. (159. 1.)

A főszerkesztői cikk a XVIII. századi olasz festészet chicagói kiállítását ismerteti. 16 képpel. (166. 1.)

Gainsborough a királynő gyűjteményében. Oliver Millar cikke. 12 képpel. (178. 1.)

Raffael II. Gyula pápa-képe a National Galleryben eredeti, az Uffiziben levő másolat. Cecil Gould ismertetése. 1 színes és 2 fekete képpel. (186. 1.)

Velence jövőjéről, konzerválás stb. John Wilton-Ely cikke. 15 képpel. (190. 1.)

A York House Collectiont ismerteti Lita-Rose Betcherman. 14 képpel. (250. 1.)

Emlékezés Frits Lugtra, az Institut Néerlandais igazgatójára. 2 képpel. (303. 1.)

Maso di San Friano képről értekezik Peter Cannon-Brookes. 5 képpel. (346. 1.)

Lucca új múzeumát mutatja be Richard Freemantle. 8 képpel. (347. 1.)

A bajor múzeumokról ír a főszerkesztő. 12 képpel. (408. 1.)

Középkori faszobrok Alfred Schädltől. 10 képpel. (434. 1.)

Korai német táblaképek Irmtraud Himmelheber-től. 9 képpel. (444. 1.)

Német és olasz bronzokról ír Hans R. Weihrauch. 12 képpel. (464. 1.)

#### *The Art Quarterly*

Giotto Uffizi-beli Ognisanti Madonnájának eredeti megjelenéséről ír David Wilkins. 10 képpel. (1. 1.)



Bernini: Ludovica Albertone-jéről ír Frank H. Sommer. 1 képpel. (30. 1.)

Pierre Antoine Quillard-ról mint Watteau asszisztenséről értekezik Martin Eidelberg. 38 képpel. (39. 1.)

Benedict Nicolson J. Wright of Derby-ről írt két-kötetes művét méltatja Robert R. Wark. (71. 1.)

Amerikai és kanadai múzeumok 1969. júl.—szept. új szerzeményei. Sok képpel. (83. 1.)

Lorenzo di Niccolò trecentóbeli festőnek tulajdonít Bruce Cole egy Pratóban levő feszület képet. 4 képpel. (114. 1.)

Bartolomeo Cavaceppi (1716—1799) és a neoklasszicista szobrászat kezdete. Seymour Howard cikke. 12 képpel. (120. 1.)

A londoni National Gallery „Krisztus megáldja a gyermekeket” c. képét Aert de Geldernek tulajdonítja David van Fossen. 15 képpel. (134. 1.)

John Smibert XVIII. századi festő „Bermuda Group” c. képével a Yale egyetem képtárában foglalkozik R. Peter Mooz. (147. 1.)

James Claypoole jun. XVIII. századi kissé provinciális festőről ír E. P. Richardson. 10 képpel. (159. 1.)

Amerikai és kanadai múzeumok 1969. okt.—dec. új szerzeményei. Sok képpel. (187. 1.)

A reneszánsz portré-mellszobor forrásai és értelme. Irving Lavin cikke. 16 képpel. (207. 1.)

Róma szerepéről a francia rokokó alakulásában ír Carl Goldstein. 10 képpel. (227. 1.)

Amerikai és kanadai múzeumok 1970. jan.—márc. új szerzeményei. Sok képpel. (319. 1.)

Botticelli: Venus udvara és Mars és Venus műveinek jelentése. Warman Welliver tanulmánya. 5 képpel. (347. 1.)

Lodovico Caracci: Mária mennybemenetele c. műve Modenában. Leonore Streettől. 10 képpel. (379. 1.)

Amerikai és kanadai múzeumok új szerzeményei ápr.—jún. Sok képpel. (454. 1.)

#### *The Art Bulletin*

A gyermek Jézus a középkori olasz szobrászatban, az Ambrogio Lorenzetti tanulmányokhoz. Ursula Schlegel cikke. 11 képpel. (1. 1.)

Apokalipszis-miniaturás kézirat Párizsban. George Hendersontól. 24 képpel. (22. 1.)

Jacopino del Conte, XVI. századi firenzei festővel foglalkozik Iris H. Cheney. 16 képpel. (32. 1.)

Farnese herceg parmai Palazzo del Giardino-jának Agostino Carracci terméről ír Jaynie Anderson. 12 képpel. (41. 1.)

Andrea Camassei XVII. századi festő műveivel foglalkozik Ann Sutherland Harris. 31 képpel. (49. 1.)

Ifj. Martino Longhi és a San Giovanni Calibita templom homlokzata Rómában. 3 képpel. (71. 1.)

A londoni Landsdowne House neoklasszikus építészeti és dekorációs rajzai. Damie Stillman cikke. 15 rajzzal. (75. 1.)

Vignola és a Villa Farnese Caprarolában (I. rész). Loren W. Partridge cikke. 8 képpel. (81. 1.)

Sessa Aurunca (Nápoly közelében) XII. századbeli katedrálisának egyes díszítményeiről ír Dorothy Glass. 24 képpel. (119. 1.)

François Duquesnoy (1597—1643) egy és Francesco Mochi (1580—1654) két mellszobrával foglalkozik Irving Lavin tanulmánya. 28 képpel. (132. 1.)

Conrad Witz „Csodálatos halászata”. Molly Teasdale Smith cikke. 6 képpel. (150. 1.)

A római Santissimo di San Marcello oratóriuma Giacomo della Porta építész korai műve. Josephine von Henneberg-től. 8 képpel. (157. 1.)

Panico Gentileschi és Lanfranco a San Salvatore-ban Farnesében. Erich Schleier cikke. 10 képpel. (172. 1.)

Antonio Maria Panico és Annibale Carracci. Donald Posnertől. (181. 1.)

A Battistellónak nevezett Giovanni Battista Caracciolo Stockholmban levő rajzairól ír Alfred Moir. 25 képpel. (184. 1.)

Egy XVII. századi piktor festőszükségei — Andrea Camassei. Marilyn Aronberg-Lavin-tól. (192. 1.)

A beérkezett könyvek közt: Czobor Ágnes: Rembrandt and his Circle. — Németh Lajos: Modern Art in Hungary. (226. 1.)

John Hawkwood condottiere emlékfreskója a firenzei dómban — helye perspektívája Millard Meisstől. 2 képpel. (231. 1.)

A firenzei Medici-palota XVI. századi leírásáról. Rab Hatfield-től. 7 képpel. (232. 1.)

Juan de Valdes Leal és Murillo festményei a sevillai Hermandang de la Caridad templomban. Jonathan Brown tanulmánya. 8 képpel. (265. 1.)

Antonio és Gioseppe Giorgetti, Barberini kardinális szobrászairól ír Jennifer Montagu. 32 képpel. (278. 1.)

John Pope-Hennessy: Essays on Italian Sculpture c. művének méltatása Dario a Covitól. (316. 1.)

Germain Bazin: The Baroque. Méltatás Rémy G. Saisselintől. (322. 1.)

Alfred Moir: Caravaggio olasz követői. Méltatja Charles Dempsey. (326. 1.)

Ekhart Berckenhagen: Anton Graff. Méltatás Ernst Scheyertől. (331. 1.)

A beérkezett könyvek közt: Csapodi: Bibliotheca Corviniana. (357. 1.)

#### *Connaissanceur*

I. Erzsébet korából való portrék kiállítása a londoni Tate Galleryben. 11 képpel. (1. 1.)

Genovai festészet a Palazzo Biancoban ugyanott. Richard Freemantle ref. 5 képpel. (275. 1.)

Későgót művészet a Felső-Rajna-vidéken. (1450—1530). Kiállítás Karlsruhe-ban. Marta Osterstrom Renger-től. 15 képpel. (2. 1.)

Brazíliai XVII. századi festmények. Frans Post és Bonaventura Peeters. Erik Larsentől. 8 képpel. (123. 1.)

Nagy európai gyűjteményt, Maurice Naessens-ét, mutat be Lode Seghers. 2 színes és 20 fekete képpel. (155. 1.)

George Chinnery képeit ismerteti Richard Ormon. 16 képpel. (245. 1.)

#### *Critica d'Arte*

Ismeretlen múzeumok címmel Varese-ben Sacro Monten levő Casa Pogliaghi gyűjtemény a tárgya Carlo L. Raghianti cikkének. 6 képpel. (8. 1.)

Giovannino de Grassi későgótikus olasz festő rajzairól Bergamóban ír Antonio Cadei. 18 rajzzal. (17. 1.)

Francesco Monti, XVIII. századi bolognai festő műveivel, főleg Bresciában, foglalkozik Ugo Ruggeri. 25 képpel. (37. 1.)

A modenai dóm faragott kődiszeinek egy kapuzati csoportját írja le Arturo Carlo Quintavalle. 10 képpel. (51. 1.)

A Varese-ben levő Casa Pogliaghi nevű múzeum ismeretetének II. része Carlo L. Raghiantitól. 12 képpel. (110—3. 1.)

Leonardo da Vinci egy bronz lova. Raymond S. Stites tanulmánya. 46 képpel, köztük 2 a budapesti lovas. (13. 1.)

Giovan Battista Marcola rajzai I. rész. Ugo Ruggeri-től. 18 képpel. (35. 1.)

Regisztrálja a budapesti Szépművészeti Múzeum „Magyar remekművek” c. katalógusát, és Szt. Dorottya szobrát illusztrációként közli. — Regisztrálja még Alice Gáborjáni: Costumes Paysans Hongrois c. művét. (52. 1.)

Claude Lorraine 74 rajzát tartalmazó, vele és követőivel foglalkozó, Marco Chiarini tollából megjelent könyvet méltatja Licia Collobi Raghianti. 17 képpel. (37. 1.)

Marco Marcola rajzaival foglalkozik Ugo Ruggeri. 29 képpel. (49. 1.)

A Casa Pogliaghi gyűjtemény tárgyaitól írt újabb tanulmányt Carlo L. Raghianti. Főleg Bonifacio Bembo és iskolájának női fejek sorozatával foglalkozik. 36 képpel. (62. 1.)

„Középkori építészet” Lucca körzetében. Clara Baracchini és Antonino Caleca tanulmánya. 45 képpel. (113—3. 1.)



Újabb feltárt falfestés a ferrarai Palazzo Schifanoia-ban Ranieri Varesetől. 16 képpel. (49. 1.)  
 „Középkori építészet” Lucca körzetében, II. rész. 23 képpel. (114–3. 1.)  
 XII. és XIII. századi falfestés Franciaországban Carlo L. Ragghiantitól. 30 képpel. (21. 1.)  
 XIV. századi pisai miniatura Gietta Dalli Regolitól. 4 színes és 14 fekete képpel. (41. 1.)

## Paragone

1969. pótlás

A római Sant'Angelo in Pescheria Madonnájáról értekezik Ilaria Toesca. 2 színes és 7 fekete képpel. (jan. 3. 1.)

Stefano Maderno, Francesco Vanni és Guido Reni képei a római Santa Cecilia in Trastevere templomban. Antonia Nava Cellini tanulmánya. 10 képpel. (18. 1.)  
 G. B. Spinelli és a XVII. századi nápolyi naturalisták a tárgya Roberto Longhi tanulmányának. 4 színes és 36 fekete képpel. (42. 1.)

Ismeretlen orvietoí trecento képek. Pier Paolo Donati tanulmánya. 37 képpel. (márc. 3. 1.)

Per Girolamo Genga. Tanulmány Anna Maria Petrioli Tofanitól. 5 képpel. (18. 1.)

Alvise Vivarini művekről értekezik Alvar Gonzales-Palacios. 13 képpel. (36. 1.) Roberto Longhi hozzászólása. (38. 1.)

Tanzio da Varallo képtörödékeiről Nápolyban ír Giovanni Previtali. 3 képpel. (42. 1.)

Egy flamand Krisztus siratása. Liana Castelfranchi Vegastól. 1 színes és 2 fekete képpel. (46. 1.)

Ismeretlen velencei képek a varsói és prágai múzeumokban. Alessandro Ballarin cikke. 12 képpel. (52. 1.)

Vitale Bloch: Michiel Sweerts könyvét méltatja Liana Castelfranchi-Vegas. (68. 1.)

Korai középkori freskók problémájával foglalkozik Carlo Bertelli. 10 képpel. (máj. 3. 1.)

Giovanni Boccati a tárgya Mina Bacci tanulmányának. 12 képpel. (15. 1.)

Pedro Machuca XVI. századi olasz–spanyol festőről ír Roberto Longhi. 1 színes és 11 fekete képpel. (34. 1.)

Per Girolamo Gengáról második cikket közöl Annamaria Petrioli Tofani. 11 képpel. (39. 1.)

XII. századi Madonnáról San Lorenzo in Damasóban ír Ilaria Toesca. 3 képpel. (56. 1.)

Taddeo Gaddi körüli trecento rajzzal foglalkozik Alessandro Conti. 9 képpel. (61. 1.)

Bartolomeo di Tommaso oltárképe Cesenában. Anna Zanoli tanulmánya. 7 képpel. (63. 1.)

Giovanni Boccattiról írt tanulmányában Minna Bacci foglalkozik a budapesti „Madonna négy szenttel és angyalokkal” c. Boccati-képpel, és illusztrációként is hozza. 24 képpel. (júl. 3. 1.)

Amico Aspertini műveiről értekezik Daniela Scaglietti. 25 képpel. (21. 1.)

Giovanni da Modena egy Madonnájáról ír Luciano Bellosi. 1 képpel. (49. 1.)

Giovanni da Udine „Trónoló Madonnájáról” értekezik Giuseppe Fiocco. 1 képpel. (50. 1.)

Adalékok Claude Lorraine műveihöz. Marcel Röthlisberger cikke. 5 képpel. (54. 1.)

G. Serodine néhány művéről ír Roberto Longhi. 3 képpel. (59. 1.)

A római „Három forrás” apátság freskomaradványaival foglalkozik Carlo Bertelli. 27 képpel. (szept. 24. 1.)

Pontormo néhány művéről ír Roberto Longhi. 2 színes és 4 fekete képpel. (49. 1.)

Egy sor Parmigianino-önarcképet mutat be Augusta Ghidiglia Quintavalle. 13 képpel. (53. 1.)

Corrado Giaquinto oeuvre-jét gyarapítja több újabb művel Luigi Dania. 8 képpel. (63. 1.)

Corradino mester néhány miniaturás lapját adja közre Ilaria Toesca. 2 színes és 7 fekete képpel. (68. 1.)

„A pártütő angyalok mestere” ismeretlen művéről értekezik Michel Laclotte. 15 képpel. (nov. 3. 1.)

Pellegrino Tibaldi freskódíszítményét a Vatikánban ismerteti Paul Barolsky. 8 képpel. (54. 1.)

Alessandro Algardi- és Gregorio Spada-rajzokról értekezik Minna Heimbürger. 10 képpel. (59. 1.)

Pittoni egy modellettőjával foglalkozik Filippo Maria Ferro. 1 színes és 4 fekete képpel. (69. 1.)

Francavilla 1600 körüli szobráról ír Wiebke Aschoff-Pohlandt. 5 képpel. (77. 1.)

1970.

Giovanni di Marco műveivel foglalkozik Fabrizio Guidi. A festő budapesti képe véleménye szerint 1421-ben készült. 15 képpel. (jan. 11. 1.)

Girolamo di Giovanni da Camerino XV. századi festőről ír Antonio Paolucci. 19 képpel. (23. 1.)

Theodoor van Loon XVII. századi flamand festő képei Montaigu-ben. Antonio Boschetto cikke. 21 képpel. (42. 1.)

Battistello Caracciolo Nápolyban levő képét közli Vittori Baratti. 2 képpel. (59. 1.)

Giovan Battista Spinelli egy képét közli Francesco Abbate. 1 képpel. (61. 1.)

„Cronaca Cockerell” egy újabb lapját közli Ilaria Toesca. 2 képpel. (62. 1.)

Pierleone Ghezzi egy portréjáról ír Francesco Negri Arnoldi. 5 képpel. (67. 1.)

XVI. századi umbriai szobrászatról közli második tanulmányát Giovanni Previtali. 2 színes és 20 fekete képpel. (márc. 9. 1.)

Lorenzo Monaco-problémákról ír Alvar Gonzalez-Palacios. 17 képpel. (27. 1.)

Benedetto Zalone, Guercino-tanítvány és körükből Matteo Loves a tárgya Nora Clerici Bagazzi cikkének. 22 képpel. (36. 1.)

Parmigianino freskóiról a parmai Steccata templomban ír Augusta Ghidiglia Quintavalle. 4 színes és 16 fekete képpel. (máj. 3. 1.)

Giulio Cesari Procaccini és Pier Francesco Morazzone a tárgya Marco Valsecchi cikkének. 2 színes és 21 fekete képpel. (12. 1.)

Marco Cardisco egy művével foglalkozik Francesco Abbate. 7 képpel. (40. 1.)

Giovanni Lanfranco rajzokról ír Minna Heimbürger. 7 képpel. (44. 1.)

Emlékezés Roberto Longhira Francesco Arcangelitől. (III. 1.)

Polidoro da Caravaggio egy műve. Roberto Longhitól. 1 színes és 10 fekete képpel. (júl. 3. 1.)

Nicolo dell'Abate tájképe Anna Ottani Cavinától. 1 színes és 10 fekete képpel. (8. 1.)

Rubens és Jupiter sasja. Michael Jaffé cikke. 1 színes és 10 fekete képpel. (19. 1.)

Giovanni della Robbia (Andrea Robbia második fia) ismeretlen Pietà-ja. Hildegard Utztól. 7 képpel. (26. 1.)

Camillo Ricci, Scarsellino követőjéről ír Amalia Mezzetti. 15 képpel. (30. 1.)

Arezzo trecentóbeli festészete (III. rész) Pier Paolo Donatitól. 19 képpel. (szept. 3. 1.)

Guido Reni ismeretlen képét közli Nora Clerici Bagozzi. 1 képpel. (66. 1.)

Claude Lorrain egyik művéről ír Rudolf Bachleitner. 1 színes és 4 fekete képpel. (70. 1.)

Pietro da Cortona fiatalkori művét mutatja be Luciano Bellosi. 5 képpel. (74. 1.)

Duccio di Buoninsegna „Maesta” képe Massa Maritima dómjában a tárgya Francesco Arcangeli tanulmányának. 1 színes és 8 fekete képpel. (nov. 4. 1.)

XIV. századi miniator művével foglalkozik Carlo Bertelli. 4 színes és 15 fekete képpel. (14. 1.)

A gyermek Jézus a trecento szobrászatában. Giovanni Previtalitól. 16 képpel. (31. 1.)

Stefano da Verona ismeretlen műve. Carlo Volpe cikke. 2 képpel. (86. 1.)

A grottaferratai freskók kiállításáról ír Carlo Bertelli. 17 képpel. (91. 1.)

Caravaggio és követői a firenzei képtárakban. Carlo Volpe tanulmánya. 4 képpel. (106. 1.)

Bedő Rudolf



## KÉT KÖNYV GIORGIONE MŰVÉSZETÉRŐL

TERISIO PIGNATTI: GIORGIONE. MILANO, 1969.

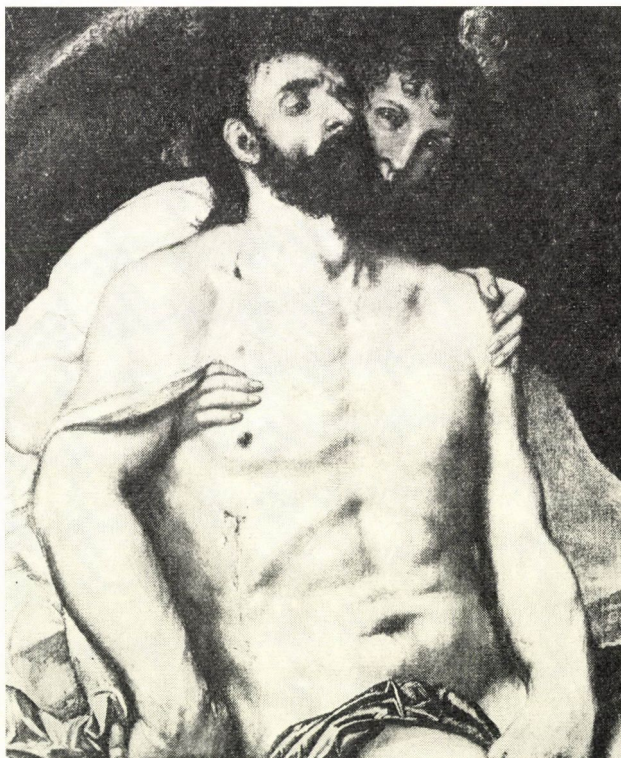
EDGAR WIND: GIORGIONE'S TEMPEST . . . , OXFORD, 1969.

A Giorgione-körrel kapcsolatos kérdések tisztázása az itáliai művészet történetének egyik legbonyolultabb feladata. Annak ellenére, hogy a kutatások — főleg az utóbbi másfél évtized alatt — számos értékes részerményt hoztak, mégsem mondható el, hogy a mesterről és köréről alkotott véleményünk tiszta és egységes lenne. Éppen ezért még ma is az az igazság, hogy minden összefoglaló Giorgione-monográfia egy kissé manifesztum is, általában nem léphet fel az általános elfogadhatóság igényével, túlságosan is magán viseli az illető szerző vagy művészettörténeti iskola jellegzetességeit. Szinte mindig érezhető, hogy a Giorgione hiteles művei köré csoportosított alkotások attribúciója, elvi értelmezése, sőt ikonográfiai magyarázata a szerző ízlését, forrásértelmezését tükrözi. Nem véletlen, hogy a mesterrel kapcsolatos kutatások egyik sarokpontja még ma is az attribúció. Lényegében ezen múlik a velencei érett reneszánsz első kiemelkedő fázisának datálása. Jelentékeny eltolódás állhat be a mestermegnevezések változásának következtében a művészek egymáshoz való viszonyát, továbbá a megrendelők és művészek, sőt a helyi olasz iskolák kapcsolatát illetően is. Mindezek mellett természetesen a művész személyiségének súlyát, helyét, pontos és hitelt érdemlő analizisét is döntően befolyásolhatja, ami viszont már nemcsak tudományos, hanem etikai kérdés is. S hogy — bár e témakör szakirodalmi valószínűleg a legnagyobb terjedelmű és számú — ezen a téren milyen nagy a bizonytalanság, jól szemlélteti Pignatti és Wind művének erősen eltérő jellege is.

Pignatti is, mint általában minden Giorgione-monográfus, gondosan felsorakoztatja a mesterre vonatkozó kevés, de éppen ezért rendkívül értékes korabeli vagy közel egykorú forrásanyagot. Érvelése alapján többé-kevésbé bizonyos, hogy a korábban kissé bizonytalan születési dátum 1477-re tehető. Családjának eredetét ő sem tudja tisztázni, ez csak újabb adatok felbukkanása esetén válik lehetővé. Ma sem a castelfrancói Barbarelliktől, sem a bergamói Bonetti családtól nem lehet hitelt érdemlően származtatni. A velencei festők életrajzából kiderül, hogy 1507-től Tiziano társaságában dolgozott. A források vitán felül igazolják, hogy voltak közös műveik, s hogy a több festőt foglalkoztató műhelyben Tiziano és Sebastiano del Piombo kitüntetett helyzetben volt. Marcantonio Michiel három olyan, máig fennmaradt és jelentős vásznáról tud a mesternek, melyekről bizvást állítható, hogy a tanítványok közreműködésével készült. Giorgione kezemunkájából a legtöbbet a legkorábbra datálható „Három filozófus” őriz, ennek egy részét Michiel szerint Piombo készítette, a Drezdában őrzött Venusnál a befejezés várt Tizianóra, tehát a kompozíció alapelvét és a kidolgozás nagyobb részét nem érintő feladat, míg a Vendramin-gyűjteményben említett Holt Krisztust (1. kép) Tiziano teljesen átdolgozta („reconzata da Titiano” — írja Michiel). Pignatti (cat. 25. sz.), csak az angyalfej kidolgozásában vél Giorgione kezének munkájára ismerni. Szerinte az átdolgozás közvetlenül Giorgione halála után, 1510—11 körül történt meg, míg például Pallucchini[1] Tiziano-monográfiájában már valamivel későbbi időpontot jelöl meg; Wethey[2] mindkét mester szerzőségét elveti, s ismeretlen velencei festő 1530 körüli munkájának

tartja. Wethey véleményében kételkedni kell, mivel Michiel igen kis időbeli távolságból tekintett vissza a Giorgione-műhely tevékenységére, valószínű, hogy a művészekkel személyes kapcsolatban is állott, s így véleményét perdöntőnek lehet tekinteni. Könnyen elképzelhető viszont, hogy Tiziano valóban csak a XVI. század 20-as éveinek végén vette elő és dolgozta át a kompozíciót. Michiel feljegyzése 1530-ból származik.[3]

Tiziano születésének időpontja, amely Pignatti, Pallucchini és Wethey szerint egyaránt az 1488—1490 körüli évekre esik, kizárja azt a lehetőséget, hogy Giorgione és Tiziano bizonyos fokig párhuzamos jelenség volt. Tiziano művészetében nem jelentkezik az archaikus vonások, melyek Giorgione munkáiban — legalábbis nyomokban — előfordulnak. A két festő egymás mellett csak igen rövid ideig, 1507—1510 között dolgozott, az ebben az időszakban keletkezett művek pontos attribúciója volna hivatva eldönteni az oly izgalmas Giorgione—Tiziano kérdést. Ennek megbízható megoldására ma nincs lehetőség, mert dokumentált és fennmaradt művek ebből az időből nem ismeretesek, illetve azonosításuk nem valószínűsíthetően lehetséges.[4]



1. Tiziano (elkezdte Giorgione): A holt Krisztus egy angyallal, New York, magángyűjtemény



Pignatti foglalkozik Giorgione megrendelőivel is. Nevük jórészt ismert; sorukban természetesen művelt humanisták, gazdag, szeparálódott patriciusok családjai szerepelnek. Sajnos, a mester és a megrendelők közt levő kapcsolatoknak az a szellemi része, melyből a művek gondolati tartalma származott, már alig ragadható meg, s valószínű, hogy már Giorgione életében is csak kevesek számára volt hozzáférhető; s írásba a legritkábban foglalták őket. Szerencsés kivétel a „Hypnerotomachia Polyphili” (Venezia, 1492.), melynek hatása világosan kimutatható a korabeli velencei festők, így Giorgione műveinek ikonográfiájában is. Pignatti könyvének a megrendelőkkel foglalkozó része mai ismereteink maximumát nyújtja.

Már több vitára adhat okot a szerző forrásvizsgálata. Felmerül a kérdés, hogy van-e egyáltalán olyan forrás, melyet a mestermegnevezéseknél mint abszolút hiteleset vehetünk figyelembe, s mikortól kezdve kell egy adat forrásértékét tagadni. Ez utóbbival kapcsolatban különösen nehéz állást foglalni, hiszen lehet egy korai forrás is téves, míg például egy XVIII. századi adatról kiderülhet, hogy régi hagyományra, esetleg elveszett írásos emlékre megy vissza. Pignatti — s ez feltétlenül pozitív nála — nem törekszik a legkorábbi és legfontosabb Giorgione-forrás, Marcantonio Michiel felülbírlására. Míg Michiel adatai biztosaknak tekintethetők, Vasari már ellentmondásos, Ridolfi és kortársai már nagyon erős kritikát kívánnak meg. [5] A még forrásnak tekinthető műveket Pignatti a XVIII. századi szerzőknél zárja, s a XIX. század első felének inventárjait már nem veszi fel a vizsgálódás körébe, pedig itt még jó néhány olyan említéssel találkozhatunk (például a velencei Manfrin-gyűjtemény vagy a Giovanelli-képtár esetében), melyeknek attribúciói valószínűleg régi hagyományokra mennek vissza.

A XIX. század második feléből származnak az első „modern” feldolgozások, s ennek a tudományos igényű szakirodalomnak az elemzése már sokkal problematikusabb, mivel bírálatuknál inkább csak az elvi alapokat lehet kritika tárgyává tenni, végeredményüket már sokkal kevésbé. Pignatti ezeket a műveket meglehetősen negatív megvilágításban tünteti fel, különösen ami mestermegnevezéseiket illeti, pedig éppen ezek azok, amelyek csak nagyon alapos kritikával bírálhatók felül. Morelli morfológiai módszere például — attribúciós szempontból — ma is példamutató, annak ellenére, hogy a módszer elvileg igen egysíkú. Csak egy példa: Pignatti téves meghatározásnak tekinti Morelli részéről, hogy a madridi Pradóban levő *Sacra Conversazione*-képet Giorgionénak, nem pedig Tizianónak tulajdonítja. Ezzel kapcsolatban csak annyit, hogy például az utóbbi években is többen fenntartják a Morellitől származó attribúciót, így Berenson, Baldass, Wetthey stb. [6] Az úgynevezett pángiorgioneszk iskola (Cook, Justi) [7] bírálatát mindenképpen indokolt, mivel a velencei festészetnek ezt a korszakát teljesen instabillá tette, Giorgione életművét harmadrangú művekkel higitotta fel, s emellett Palma Vecchio, Tiziano és Sebastiano del Piombo korai munkásságát és jelentőségét meglehetősen háttérbe szorította, illetve tévesen ismertette. Világos, hogy a reakció sem késztetett soká, amikor a Giorgionéhoz kapcsolt műveket a környezetében működő, nemegyszer jelentéktelen vagy éppenséggel névtelen kismesterekhez kapcsolták (Lionello Venturi [8]). Nem sokkal később vetődött fel a mindmáig megoldatlan feladat: Giorgione késői és Tiziano korai munkáinak szétválasztása. Pignatti helyesen veszi észre, hogy Hourticq [9] és Longhi [10] esetében a kérdés felvetődése és a korábbi pángiorgioneszk iskola tévedései következtében szinte természetes volt, hogy az összes, e tárgykörbe tartozó festményt a korai Tiziano-oeuvre-be helyezték. Különösen Longhinál erősen szimplifikálónak tűnik ez a megoldás; szó sincs a gordiusi csomó kibogozásáról, a kard használata olyan eredményt hozott, ami ugyan tiszta, de feltehetően nem a valóságnak megfelelő Giorgione-képet rajzolt élénk. Mégis, míg Hourticq és Longhi idejében a kérdés ilyen kielezített módon való feltevése hasznos volt, addig Suida [11] és Morassi [12] már egy újabb szélsőséges iskolát hoztak létre. E „pántizianeszk” iskola a olasz művészettörténetírásban mindmáig létezik, sőt,

elsőbbséget élvez. Az angolszász Giorgione-kutatás, mely korrektségével, alaposságával jelentősen előremozdította a kérdés megoldását, első nagy művével (G. M. Richter [13]) 1937-ben jelentkezett, s azóta az egyetlen, mely a rossz értelemben iskolás megoldásokat következetesen kerüli. A Giorgione-kör rajzi emlékanyagát a Tietze—Conrat-féle nagy összefoglaló mű fogta egybe, [14] e téren a monográfiák kevesebbet nyújtottak. Értékes hozzájárulás volt a nyitott kérdések tisztázásához Garas Klára gyűjteménytörténeti tanulmányosorozata [15]. Jellemző a hipotézisek bizonytalanságára, hogy a mester oeuvre-jét közel egyformán összeállító szerzők is eltérnek a művek keletkezési sorrendjét illetően. Tény, hogy a mester tevékenysége rövid időt foghatott át, legfeljebb 10—12 évet, s ebben csak három határozottan megfogható dátum van, legalábbis Pignatti szerint: a Laura (Bécs, Kunsthistorisches Museum) 1506-os, a Fondaco dei Tedeschi freskóinak 1508-as és a „Terris”-arckép (San Diego, USA, Fine Arts Gallery) 1510-es dátuma. Ha megjegyezzük, hogy a „Laura” versóján olvasható felirat és évszám valószínű egykorúsága ellenére sem biztos, hogy sajátkező; hogy a Fondaco freskóit lényegében csak néhány roncsból és a másoló stílusától befolyásolt metszetekből ismerjük; a „Terris”-arckép hátlapján olvasható felirat és évszám annyira töredékes, hogy értelmezése teljesen önkényes; az időrend zavarossága mindjárt értetetőbbé válik.

Pignatti kronológiája vitathatósága ellenére is igen érdekes, bizonyos értelemben logikus képet rajzol a mesterről. E kronológia fő vonalai a következők:

1. Bellineszk periódus: ide sorolhatók a még Bellini alaptípusait követő, 1501 előtt készült művek, a Keresztvivő Krisztus (Boston, cat. 1.) és a bergamói magángyűjteményben levő Madonna (cat. 2.).

2. Leonardo hatása alatt készült korai művek, 1501—1504 körül; létrejöttükben komoly szerepet játszhatott Leonardo rövid velencei tartózkodása. Ekkor készült a Szent család (Washington, cat. 3.), a Judit (Leningrád) és a Castelfranciói Madonna (1504 vagy kevéssel utána). Ebben a periódusban Carpaccio befolyása is számottevő.

3. Az önálló stílus kialakulása, 1504—1506 körül. Erre az időre tehető a Háromkirályok (London); az Uffizi két táblája (Mózes tűzpróbája és Salamon ítélete, esetleg más mester közreműködésével); a Pásztorok hódoltságának korai verziója (Washington); az elveszett, de Michiel feljegyzéseiben szereplő, másolatokból ismert Páris megtalálása.

4. 1506 körül fejeződik be az önálló stílus érlelődése. E korszak jelentős állomásai a „Gustiniani”-arckép (Berlin-Dahlem); Madonna a szabadban (Leningrád); a „Tempesta” (Venezia, Accademia); az egyetlen általánosan elfogadott Giorgione-rajz, egy pásztor a várfalaknál (Rotterdam).

5. 1508 körül, részint a nagy freskómegbízások és hivatalos megrendelések következményeképpen kialakul a „dekoratív stílus”. Emlékei: az 1508-ban festett Fondaco-freskók, a „Tallard”-Madonna (Oxford); a „Három filozófus” (Bécs); a „Tramonto” (London); a Venus (Drezda); a Piú nyíllal (Bécs); a Tizianótól átdolgozott Holt Krisztus (New York). Ekkor már erősen festői technikával, rajz nélkül dolgozik a mester, ebben is előhírnöke Tizianónak.

6. Az utolsó szakasz 1510 körül: az „új realizmus”, melynek darabjai a „Terris”-arckép (San Diego); a Pásztor (Hampton Court); a „Col Tempo” (Venezia, Accademia); a Három életkor (Firenze, Pitti); a Keresztvitel (San Rocco); az elveszett Ónarckép-Dávid; és végül a „Goldman”-arckép.

Meglehetősen differenciált tagolással állunk tehát szemben. Ami a Pignatti által vázolt pályát illeti, főleg ennek kezdete és vége az, ami újszerű, bár mindkettő erősen vitatható is. A legkorábbra helyezett művet, a Keresztvivő Krisztus bostoni példányát 1501 előttre helyezi, bár 1501 előtt aligha készülhetett, mivel Leonardo prototípusát követi (egy rajz maradt fenn tőle, Venezia, Accademia, mely valószínűleg a városban készült). Valószínű, hogy Giorgione ennél valamivel korábban önállósult.



Pignatti összesen 31 művet tulajdonít magának a mesternek, ebből az időrendi felosztás szerint 1508 előttre helyez 14-et, 1508 utánra pedig 17-et. Elismerve, hogy lehetetlen és helytelen a művek statisztikus alapon való időrendi elosztása, mégsem hihető ez a kronológia. Bizonyos tények ugyanis valószínűvé teszik, hogy a művek többségét éppen 1508–1510 közötti időszakra lehet a legkevésbé datálni. A hivatalos megrendelések (1507–8-ban a Palazzo Ducale, 1508-ban a Fondaco, valamint egyéb freskók a magánpaloták homlokzatán), továbbá a Giorgione-műhely kimutatható számbeli felduzzadása erősen valószínűvé teszi, hogy Giorgione ebben az időben inkább a nagyobb megrendeléseket elégítette ki, s a kabinetképek, sőt az oltárképek megfestése is inkább a műhelyre maradt. Giorgione helyzete erős hasonlóságot mutat Raffaelléhoz; az új stílus kialakulásakor hirtelen fokozódik az igény a mennyiségi termelésre, s pontosan a stílusegység születésekor a kivitelezés minősége már nem hiánytalan, a megrendeléseket csak a tanítványok közreműködésével lehet kielégíteni. Ennek — pontosan a stílusegység megvalósulásának következményeképpen — nincsen akadály. Befejezetlen vagy éppen csak elkezdett vásznak, melyek Giorgione halálakor hátra maradtak, szintén ennek valószínűségét bizonyítják. Feltehetően értékes megállapítás Pignatti részéről az általa „nuovo realismo”-nak nevezett stíluskorszak körülhatárolása Giorgione művészetében; felette vitás viszont az, hogy e szakasz időbeli elhelyezése valós-e. Az ide sorolt művek közül néhány („Terris-arkkép”, „Col Tempo”) azt bizonyítja, hogy ez a korszak ténylegesen létezett, sőt követőinek egy részét (például Catenát) ez az irány erősebben befolyásolta. A korszak datálása azonban már nem ilyen világos, részben a Terris-arkkép hátoldalán levő évszám önkényes olvasása miatt, részint mert Tiziano inkább a festői felfogású Giorgione-művek hatottak. Mindezek alapján megkockáztatható, hogy ez a bizonyos új realizmus csak egy rövid, 1506–1507 körüli időszakban s nem minden kompozíciónál, hanem csak arcképeknél, illetve arcképszerű félalakos kompozícióknál jelentkezett. Elgondolkasztó, hogy a történeti Giorgione-kép igen heterogén stílusú festményeket tűrt meg egymás mellett, s ez a stílus sokféleségére, változékonyságára vagy éppen kialakulatlanságára, esetleg csapongó sokoldalúságára feltehetően jellemző, még akkor is, ha a hagyományon alapuló mestermegnevezések nagyobb részét el is kell vetni.

A könyv katalógusrésze megfelelő összefoglalást nyújt, még akkor is, ha néhány fontos giorgioneszk művet nem tárgyal. Attribúciós szempontból a művek egy részével ma már alig van probléma, melyeket úgy tűnik, megbízhatóan Giorgione nevéhez tud kapcsolni. Ezek: Szent Család (cat. 3.); Judit (cat. 4.); Castelfrancói Madonna (cat. 5.); Háromkirályok (cat. 6.); Mózes tűzpróbája és Salamon ítélete (cat. 7–8.); a Pásztorok hódolása (cat. 9.); „Laura” (cat. 10.); „Giustiniani-arkkép” (cat. 11.); „Tempesta” (cat. 13.); Pásztor, rajz (cat. 14.); álló női akt töredéke a Fondacóról (cat. 15.); Pellizari-freskók (cat. 16.); „Tallard-Madonna” (cat. 17.); a „Három filozófus” (cat. 18.); Venus (cat. 23.); Fiú nyíllal (cat. 24.); „Terris-arkkép” (cat. 26.); Pásztor (cat. 27.); Col Tempo (cat. 29.); Keresztvétel (cat. 30.). Ugyanakkor a vitásabb képek közül valószínűleg joggal utalja Giorgione sajátkezű művei közé a Keresztvivő Krisztust (cat. 1.); egy Zürichben, magángyűjteményben őrzött tanulmánylapot (cat. 19.); a londoni National Galleryben őrzött „Tramonto”-t (cat. 21.). Ugyanígy, elfogadhatóan illeszti a Giorgione-oeuvre-höz az egyébként igen vitatott műveket: egy darmstadti rajzot (Jupiter és Callisto, cat. 22.), melyet később Tiziano híres „Venus del Pardo”-jánál használt fel (Párizs, Louvre), valamint a már említett Holt Krisztust, melyet később Tiziano teljesen átfestett, úgy, hogy ma az ő művének tekinthető. Pignatti monográfiájában került publikálásra egy kitűnő rajz (Oxford, cat. 20.) mint Giorgione alkotása. Pignatti e véleményét a lap minősége és stílusa, technikája egyaránt hihetővé teszi. Valószínűleg 1508 körül készült, esetleg valamelyik freskóhoz, talán a Fondaco dei Tedeschihez, s a férfialak gesztusából talán arra következtethetünk, hogy egy filo-

zofust ábrázol (2. kép). Négy olyan művet helyez Giorgione alkotásai közé Pignatti, melyekkel kapcsolatban a kételyeknek igen sok alapjuk lehetséges: ezek egyike egy Madonna (Bergamo, magángyűjtemény, cat. 2.), melynek magas színvonalához ugyan nem férhet kétség, de rajzi bizonytalanságai miatt inkább Romanino korai, giorgioneszk művét láthatjuk benne (3. kép). Rossz állapota miatt teljesen kétséges az Ermitage Madonna-képének szerzősége, ugyancsak sokat szenvedett a „Goldman-arkkép”, melyet egy mesterhez sem lehet megnyugtatóan kapcsolni. A három életkor (cat. 28.) jó állapota és igen magas művészi kvalitása ellenére is idegennek tűnik Giorgione művészetétől, bár aligha lehet kismester alkotása, messze meghaladja Torbido és Morto da Feltre műveinek színvonalát.

A közelebbi mestermegjelölések nélkül Giorgione körébe utalt festmények közül a budapesti Brocardo-arképet (A 7) rossz állapota bizonyos fokig valóban meghatározhatatlanná teszi, sőt datálása is rendkívül bizonytalan. A Palazzo Venezia kettős arcképével kapcsolatban is nehéz a mestert megnevezni, de az úgynevezett „Onigo-arkép” (A 52) esetében a már általában elfogadott Pordenone attribúciót nem volt indokolt elvetni. Ugyancsak nem ismeri el Giorgione szerzőségét a jobbára autentikusnak elfogadott bécsi Hieronimo Marcello-arképpel kapcsolatban sem (A 64), egy Pásztorok hódolását ábrázoló rajznál (Windsor Castle, A 68) ugyanígy jár el. Tiziano korai művei közé helyezi a pásztorok hódolásának második verzióját (A 60), a Szépművészeti Múzeum Szent Erzsébetet a gyermek Keresztelő Szent Jánossal ábrázoló rajzát (A 8), a madridi Prado befejezetlen Madonna-képét (A 27), a Louvre Pastorale-ját (A 42), a Krisztus és a házasságtörő nőt (A 16), a Norton Simon Foundationba került kis méretű női arcképet (A 14), a New Yorkban őrzött, régi hagyomány szerint Ariostót ábrázoló arcképet (A 35). E művek Tiziano-attribúciója mind a mai napig kétséges, semmiféle konkrét adat nem bizonyítja ezt. Fennmaradt az a lehetőség is, hogy ezek Giorgione késői művei. Emellett szól, hogy a régi időkben,



2. Giorgione: Ülő férfialak, Oxford, Christ Church





3. Romanino?: Mária gyermekével, Bergamo, magángyűjtemény

a 17–18. században jobbra mint Giorgione alkotásait tartották számon e képeket. Ez az a pont, ahol Pignatti is a „pántizianeszk” iskolához kapcsolódik. Piombó-attribúciói meggyőzőek: a nagy velencei renegát korai remekei közé sorolja a Salamon ítéletét (Kingston Lacy, A 19); a Kunsthistorisches Museum állítólagos Rovere-arcképét (A 63); a Cerest (Berlin-Dahlem, A 4); a velencei Accademia Sacra Conversazione-ját (A 53). E kérdésben a legutóbbi idők kutatása már többé-kevésbé közös nevezőre jutott. Az, hogy Palma Vecchióval kapcsolatban már jóval bizonytalanabbak a mestermegnevezések, távolról sem a szerző hibája; e mester működésének első korszaka csaknem teljesen ismeretlen előttünk. Alig hihető, hogy a „Trio” néven ismert három féalakot ábrázoló jelenet (Detroit, A 10) Palmához való kapcsolása megnyugtató lenne, éppígy több tényező teszi kérdésessé a Münchenben őrzött Fugger-arckép (A 31) és a bécsi „Brávó” (A 61) hovatartozását, melyeket egyesek Palma korai főművei, mások — így Pignatti is — Tiziano alkotásai közé sorolják.

Mindent egybevetve Pignatti korrekt kísérletet tett Giorgione pályájának újfajta és lehetőleg hiteles megrajzolásához. Ma még nem lehet eldönteni, hogy igaza lesz-e vagy sem, mivel biztos adatokkal — főleg Giorgione késői és Tiziano korai periódusát illetően — nem rendelkezünk. Pozitívum a rajzokkal való alaposabb foglalkozás s ezek beillesztése a Giorgione-életműbe. E tekintetben a Tietze által megrajzolt képhez viszonyítva kissé szigorúbban szelektál, úgy tűnik, joggal. Hiánynak érezzük, hogy az elveszett, de jól rekonstruálható művekkel csak érintőlegesen vagy egyáltalán nem foglalkozik, így az ezekből levonható tanulságok nem segíthették munkájában.

\*

Edgar Wind műve — mely négy rövid tanulmány

bőséges jegyzetanyaggal — lényegesen kisebb terjedelme ellenére végső megállapításainak értékét illetően fontosabb Pignatti monográfiájánál. Természetesen nem törekszik összefoglalásra; a Giorgionéről alkotott összképet csak részleteiben érinti — de akkor sarokpontjainál. Négy művel foglalkozik behatóan, ezek: a „Tempesta”, a „Három filozófus”, a „Brávó” és a Fondaco dei Tedeschi allegorikus sorozata (Hendrik van der Borch 1637 körüli, Jacopo Piccino 1658-as és Anton Maria Zanetti 1760-as metszetei alapján).

A legkézzelfoghatóbb és legbiztosabbnak tűnő magyarázatot a „Tempesta” mindmáig így bizonyítanul meghatározott témájához adja. Megbízható adatokkal és analógiákkal — melyek részint képzőművészeti, részint irodalmi emlékek — bebizonyítja, hogy a kép igazi témája „Fortitudo és Caritas”, sőt, a háttér viharos tája is allegorikus jelentést hordoz. Ez utóbbi a Fortuna sajátos, etimológiai áttételezésén alapul (20. lap, 7. sz. jegyzet). Idézi a „Vocabolo degli accademici della Crusca” (Venezia, 1612.) ide vonatkozó részeit. Ebben például a „Fortuna” szinonimája a „tempestas adversa”, a „fortunale” megfelel a „terribile fortunale”, „la gran tempesta”, a „fortunoso” pedig a „tempestoso” jelentésének. Így a két alak és a táj egy sajátos, összetett allegóriát takar, melynek etimológiai párhuzama például a francia irodalomban is megtalálható. Wind itt egy Rabelais-nál előforduló példát idéz, akinél a „fortunal” mint a „tempeste” szinonimája szerepel. Ennek az etimológiai áttételezésnek a Giorgione halálát követő időkből is vannak képzőművészeti emlékei, például Wenceslaus Hollar rajza (Fortuna mint vihar, London, Victoria & Albert Museum). Bár a giorgioneszk ikonográfiával kapcsolatban ezt már alig merjük elhinni, úgy érezzük, hogy Windnek a Tempestára vonatkozó értelmezése általános elfogadásra fog találni.

A „Három filozófus” témája — noha régebben talán az összes Giorgione-mű között a legeltérőbb témamegjelöléseket hívta életre — egyre világosabban állt előttünk az utóbbi két évtized kutatásai alapján. Többen is állították, hogy a három alak valamiképpen a Megváltó eljövételével áll kapcsolatban. [16] E véleményt többek között a bal oldali barlang előtt látható borostyán (Krisztusra való utalás) is támogatta. Korábban is állították már, mint ahogy Wind is állítja, hogy a három alak a Megváltó eljövételére váró káldeai bölceket ábrázolja. A szerző abban ad újat, hogy véleményét eddig észre nem vett irodalmi analógiákkal támogatja. Elsősorban a Pico della Mirandola műveiben található utalásokat idézi (De hominis dignitate; De magia naturalis stb.), melyekben többször szó esik a káldeus tanításról, a megváltóhírt megnyilvánulásáról. E tanok apokrif formájuk ellenére könnyen juthattak el Velencébe, akár Pico della Mirandola műveiből, akár a perzsa filozófusok közvetítésével.

Attribúciós szempontból is vitás a „Brávó” kisegítő névvel ellátott mű, melyet a legutóbbi időkig a legjobban a Ridolfi-féle interpretáció alapján tudtunk megérteni. Ridolfi Valerius Maximus egy történetét látja benne illusztrálva: a homoszexuális Claudius a fiatal Caelius Plotiust támadja meg. Plotius annak ellenére, hogy Claudius a hadseregben felettese, szembeszáll, megöli támadóját, majd elmondja Caius imperátornak az igazságot, aki felmenti a hadbíróság előtt. Wind ennek a történetnek egy másik változatát véli a kép témájában felismerni. Ezt Plutarchos életrajzában (Marius, 14) olvashatjuk, amely leírás jobban egyezik a képen látható ábrázolással.

„Marius... a katonák tetszését különösen azzal nyerte meg, hogy mindig részrehajlás nélkül szolgáltattott igazságot. Erre legjobb példa unokaöccse, a tisztként alatta szolgáló Caius Lusius esete. Lusius egyébként nem volt rossz ember, csak azt a gyengeségét ismerték, hogy kedveli a szép fiúkat. Így történt, hogy beleszeretett egy közvetlenül alája rendelt Trebonius nevű fiatal katonába, és meg-megismétlődő sikertelen kísérleteket tett elcsábítására. Végül is egyik éjszaka szolgálójával sátrába hívatta. Az ifjú el is ment, mert felettese parancsának feltétlenül engedelmeskedni tartozott. De mikor bevezették a sátor-



ba, és Lusius erőszakoskodni kezdett vele, kardot rántott, és megölte támadóját. Marius ekkor történetesen nem tartózkodott a táborban; mikor később megérkezett, összehívta a haditörvényszéket, hogy ítélkezék Trebonius felett. Többen Trebonius ellen szólaltak fel, és senki sem akarta védelmét elvállalni. Marius ekkor nagy erkölcsi bátorsággal maga látta el Trebonius védelmét. Részletesen elmondatta a történeteket, tanúkat szólított a hadbíró-ság elé, s ezek előadásából kitűnt, hogy Lusius gyakran tett ajánlatot Treboniusnak, sőt nagy összegeket is ígért neki, de ő nem volt hajlandó áruba bocsátani magát. Marius csodálatát és elismerését fejezte ki e nagyszerű magatartásért, majd megparancsolta, hozzanak babérokoszorút, mellyel csak kiváló katonákat szoktak kitüntetni, és azt maga tette Trebonius fejére, majd kijelentette, hogy Trebonius a legnemesebben cselekedett, hiszen hasonló példamutatásra különösképpen nagy szükség van." (Máthé Elek fordítása.)

Windet a téma meghatározásánál az ifjú fején látható koszorú segítette. A kétségkívül igen jó kvalitású, ám nem minden vonatkozásban finom kidolgozású képet Giorgione után készült másolatnak tartja. Van Dyck rajzmásolata (Chatsworth) valószínűleg a kép egy másik példányát örököltette meg, ahol az ifjúnak nincs koszorú, s ez utóbbi talán a Michiel feljegyzései között szereplő Tiziano-féle megfogalmazással azonos. A sajátos tipizálási ellentét, mely számos korabeli velencei kétalakos festményen jelentkezik, itt is jól megfigyelhető (ezen az

elven alapul Giorgione San Rocco-beli Keresztvitel-képe, Tiziano Adógarasa, Giorgione elveszett Ónarckép-Dávidja, melyet Wenzel Hollar metszete őrzött meg).

Végül a Fondaco dei Tedeschi nagyhírű, sajnos többségében teljesen elpusztult, de másolataiból nagyrészt ismert freskósorozatát értelmezi. Ezeknek néhány darabja már Vasarit is kétségbeejtette látszólagos megfigyelhetlenségével, a Vasari után következő XVII–XVIII. századi életrajzírók nem is nagyon kíséreltek rejtett értelmük kibogozásával. Wind a sorozatot mint szellemi egészét Giorgionénak tulajdonítja, azzal, hogy annak kivitelezésében a műhely is erősen kivette a részét. Ez szűrhető le a dokumentumokból, bár ezek felülbírálatra, illetve figyelmen kívül hagyása nem ritka az utóbbi idők — főleg olasz — tanulmányaiban. Kétségtelen, hogy a Merzeria felé eső homlokzat freskóinak kivitelezésében Tiziano is részt vett. A témát illetően itt is a legkézenfekvőbb analógiához nyúl. A „Judit” néven ismert ábrázolást a „Justitia diadala”, a Van der Borch által megörökített képet „Pax diadala”, a két ülő nőt bemutató darabot „Misericordia és Veritas” ábrázolásaként fejti meg.

Wind tanulmányainak legfőbb erénye a szigorú logika, a biztos analógiákra való törekvés. Mindenféle kódosítást határozottan kerül, így az ingoványos talajon nagy biztonsággal mozog. Látszólagos egyszerűségük ellenére e rövid tanulmányok nagy ismeretanyagról és kiváló ítélőképességről, széles irodalmi műveltségről tanúskodnak.

Mravik László

## J E G Y Z E T E K

- 1 R. Pallucchini: Tiziano, vol. I–II. Firenze, 1969.
- 2 H. E. Wethey: Titian, vol. I. The Religious Paintings. London, 1969.
- 3 Michiel szövege: „Il Christo morto sopra el sepolcro, cun l'anzolo che 'l sostenta fo de man de Zorzo da Castelfranco, reconzata da Titiano.”
- 4 A Fondaco dei Tedeschi freskomaradványai attribúciós alapul nem szolgálhatnak.
- 5 Ridolfi-fira való hivatkozásánál minden esetben „Le maraviglie dell'arte” (Venezia, 1648.) művéről van szó.
- 6 B. Berenson: Italian Painters of the Renaissance, Venetian School, London, 1957. vol. I. 84. — L. Baldass—G. Heinz: Giorgione, Wien, 1964. Kat. 24. — H. E. Wethey: id. m. cat. X–19.
- 7 H. Cook: Giorgione, London, 1900. — L. Justi: Giorgione, Berlin, 1908. 2. kiad. 1926. Bd. I–II.

- 8 L. Venturi: Giorgione e il giorgionismo, Milano, 1913.
- 9 L. Hourticq: Le problème de Giorgione, Párizs, 1930.
- 10 R. Longhi: „Vita Artistica”, 1927. és utó.: Viatico per cinque secoli di pittura veneziana, Firenze, 1946.
- 11 W. Suida: Tizian, Zürich—Leipzig, 1933.
- 12 A. Morassi: Giorgione, Milano, 1942.
- 13 G. M. Richter: Giorgio da Castelfranco, Chicago, 1937.
- 14 H. Tietze—E. Tietze-Conrat: The Drawings of the Venetian Painters, New York, 1944.
- 15 Garas Klára: Giorgione és a giorgionizmus a XVII. században, I–III. rész. Bulletin du Musée Hongrois... 25–27–28. szám. 1964–1966.
- 16 F. Klauner: Zur Symbolik von Giorgiones „Drei Philosophen”, Jahrbuch der Kunsthist. Slg. in Wien, 1955.

MARK W. ROSKILL

DOLCE'S „ARETINO” AND VENETIAN ART THEORY OF THE CINQUECENTO, PUBLISHED FOR THE COLLEGE ART ASSOCIATION OF AMERICA

New York University Press. 1968.

Az elmúlt negyedszázad művészettudományának igen szembeszökő tendenciája egy mindjobban erősödő forráskiadási hullám, mely most már szinte évről évre jelentős műveket produkál. A múlt századvég nagy vállalkozása, a Quellenschriften für Kunstgeschichte, a nagy olasz forráskiadványok stb. — az eredményeket szintetizáló munkával, J. Schlosser Kunstliteraturjával együtt mintegy fél évszázadra biztos kutatási alapnak bizonyultak. Egyes kötetek azonban lassan elavultak, és közben természetesen újabb anyag is gyűlt össze, publikálásra várva. Nehéz lenne a művészettörténeti források iránti megújuló érdeklődés okait néhány szóban meghatározni, azonban bizonyos, hogy a tudományágban egyre erősödő történeti szemléletmód, a történettudományon belül a kultúrtörténet egyre jobban észlelhető reneszánsza, a stíluskritika mellett mindjobban teret nyerő ikonográfiai—ikonológiai kutatások által keltett igények a legfontosabb tényezők közé számíthatnak. A reneszánsz korszak művészettörténeti forrásainak kiadását, újrakiadását nyilvánvalóan erősen serkentette egyebek közt a manierizmus fogalma körül kibontakozott jó ideje tartó vita is, mely az elméleti kérdések egész sorát vetette fel. Az új tendencia fontos eredményeinek számíthatnak többek között a hosszú

múlta visszatekintő Scrittori d'Italia c. sorozat újabb kötetei, a különböző országokban megjelent, modern kritikai apparátussal ellátott monografikus kiadványok, folyóiratokban több fontos forráspublikáció, valamint egy sor szemelvényes kiadvány, mely fordításban szélesebb közönség számára is hozzáférhetővé teszi az egy-egy korszakot jellemző főművek legfontosabb részleteit. Ennek az új áramlatnak egyik eredménye M. W. Roskill könyve, melyben Lodovico Dolce „Aretino”-ját publikálja, az eredeti lapszámozást megtartó olasz szöveg mellett párhuzamosan futó angol fordítással, mintaszerű bevezetővel és kommentárokkal.

A 16. század közepe táján Vasari hatalmas műve mellett „kisebbségi írók” (A. Blunt) mintegy féltucatnyi, Firenzeben, illetve Velencében megjelenő elméleti munkája próbálkozik meg a közelmúlt művészeti eredményeinek összegzésével, a felmerülő új problémák elemzésével. P. Pino Dialogo di Pitturája (1548), A. F. Doni Disegnoja (1549), Marmija (1552), M. Biondo Della nobilissima pitturája (1549) után 1557-ben, Velencében jelenik meg L. Dolce műve: a Dialogo della Pittura... intitolato l'Aretino, mely Pino dialógusa mellett a csoport legjelentősebbje. Ezek a traktátusok egy korforduló jellegzetes



termékei: szemléletük egymással keveredő tendenciákat őriz: érett reneszánsz művészeti eszmék mellett manierista motívumok jelennek meg, liberális, individualisztikus gondolatvilágukat mindjobban áthatják az ellenreformáció problémái, erkölcsi normái. Dolce könyve a századközepéi velencei művészetének, művészetszemléletének legfontosabb krónikája, bizonyos értelemben Vasari Vitéjének értékes kiegészítése. A dialógusformában megírt mű (a cinquecentóban az érkező próza kedvelt formája) nagyjából három témakört ölel fel: egy művészet-, szorosabban véve festészeti elméletet igyekszik felvázolni, majd a közelmúlt, illetve a jelen művészeinek értékelése során Michelangelo és Raffaello művészetét hasonlítja össze (paragone), végül Tiziano magasztalásával zárja a beszélgetést. A dialógus tónusa erősen pamflet jellegű: a firenzei szemléletet képviselő Fabrini állításait Velence szószólója, Aretino zúzza szét megsemmisítő érvekkel — folytatva s Velence győzelmével egyelőre lezárja a közvetlen elődök, Pino, Doni dialógusai által megkezdett művészeti vitát.

A festészeti elméletet tárgyaló rész természetesen elég kompilatív. (Dolce nem „szakmabeli”: fordító, életrajzíró, a velencei Giolito-kiadó „irodalmi munkatársa”, s mint tipikus művelt humanista dilettáns, szépirói képességeivel érzi magát alkalmasnak arra, hogy a festészetről értekezzen.) Alapelvei az érett reneszánsz művészet légkörében nevelődött kritikus szemléletét árulják el: a festészet alapja a természet-utánzás, s a szépsége is ez, valamint a természet kijavítása a művészetben. A festészet felosztása három részre: Inventione, Disegno, Colorito — az antik retorika példáját mutatják. (Vö.: C. Gilbert: Alberti and Pino: Antik Frameworks for Classical Art Theory. Marsyas, 3. 1946. 87 ff.). Az inventione lényegében a mese, a történet, melynek további fő részei az ordine és a convenevolezza, vagyis a helyes térbeli, időbeli elrendezés, valamint az ábrázolás kifogástalanságának egyéb kritériumai — ezeket összefoglalhatnánk talán a tartalomnak megfelelő forma választásában. (Ezzel nyer kategorialis alapot Michelangelo Utolsó ítéletének az ellenreformáció szellemében való bírálata a későbbiek során.) A disegno tulajdonképpen a forma, amaz eszközök összessége, melyekkel a festészet felülmúlja a természetet. A festészet felülmúlása az emberi test, legfőképpen a női test ábrázolásában teljesedik be, melyet Dolce irodalmi példák sorával illusztrál; a festők számára, gyakorlati útmutatásul pedig (P. Gauricus nyomán) részletes arányelmélettel szolgál. (Klasszicizáló szemléletére jellemző a „túlzások”, nevezetesen Parmigianino hosszú nyakú nőalakjainak elítélése.) A velencei festészetben nevelődött kritikus tanulságai érződnek a „húsos részek” (macature) megfestésének módjairól szóló sorokban. Ez a téma vezet át tulajdonképpen a festészet harmadik részéhez, a coloritához, melynél élesen elválik a közép- és észak-itáliai művészek módszere. Az északi festésmód jellemzője egy bizonyos könnyed hanyagság (sprezzatura), mely épp könnyedségével ad különleges bájat a műnek. Egy negyedik követelmény a festők számára, mintegy „programon kívül”, hogy a mű megindítsa a szemlélők lelkét, újfent antik irodalmi indítatású: Horatius Ars Poeticájának hatását mutatja. A festészet egészében az irodalommal egyenértékű, humanista művészeti ág (Pittura è la Poesia); méltóságát, a festők és műveik megbecsültségét az antikvitás és a reneszánsz történetéből vett példák egész sora bizonyítja.

A festészet általános elmélete után a két beszélgető partner most már türelmetlenül tér vissza a kiindulópontként szolgáló problémára, a paragonéra. A kategorialis alapvetés után Fabrininek be kell látnia, hogy ha vannak is Michelangelónak vitathatatlan érdemei (a disegnoban való tökéletesség, a meztelen test ábrázolásának ereje), művészete bizonyos értelemben korlátozott, sőt negatív vonásai is vannak: művei időnként nehezen érthetőek (a difficultà jellegzetes manierista problematikája egyébként ambivalens megítélésben jelenik meg a dialógus különböző helyein), a meztelen testek ábrázolása a Sixtus-kápolnában pedig nem helyén való. (Fabrini ríposztját Dolce ügyesen elhárítja: igaz, hogy Giulio Romano Aretino trágár szonettjeit illusztrálta obscén

rajzszorozatában, ez azonban kevesek számára való, megengedhető szórakozás volt, Raimondi pedig, aki rézmetszetben sokszorosította e rajzokat, börtönnel bünhődött, metszeteit pedig elkobozták és megsemmisítették. A liberális reneszánsz felfogás és az új, ellenreformációs program feletti dilemma és a kompromisszumos megoldás világosan látható.) Michelangelóval először is Raffaello állítható szembe egyenértékűként: az idősebb művész hatalmas eredményeit elsajátítva, azokat előnyös vonásokkal még meg is tetézi: alakjai kellemesek, tetszetősek, valami meghatározhatatlan báj (venustà) jellemzi őket, koloritja még freskóban is jobb, mint sok más mesteré olajfestményben, invenciója gazdag, változatos. (Ebből az apropóból fejti ki véleményét Dolce a festők egyik megvetendő csoportjáról, akik, főleg Michelangelót másolva folyton ugyanazokat az alakokat ismétlik unalmasan, egyhangúan. A maniera itt megjelenő fogalmával a szó először nyer egyértelműen pejoratív jelleget: „maniera, cioè cattiva pratica; ove si veggono forme e volti quasi sempre simili”). Valamivel mérsékeltebb dicséretben részesül még néhány festő, részben mint Raffaello-tanítványok (Giulio Romano, Polidoro, Perino del Vaga), részben mint a Dolce és a nyilvánvalóan álló velencei humanista kör által különösen kedvelt szenzualisták, kolorista, atmoszferikus értékeket érzékenyen rögzítő irány többé-kevésbé hű követői: Leonardo, Giorgione, Andrea del Sarto, Correggio, Parmigianino stb. A sort megkoronázza s az egész dialógust emelkedett tónusban lezárja Tiziano dicsérete, életpályájának, műveinek ismeretése, művészetének híressé vált jellemzése: festészetében összegzi Michelangelo és Raffaello eredményeit, nemcsak rajzban és invencióban tökéletes, hanem koloritja is utolérhetetlen; egyenlőt alkotott a természettel: minden alakja él, mozog, húruk szinte remegni látszik. (Nem meglepő, hogy Vasari, valószínűleg jórészt e sorok hatására erősen kibővítette Vitéje 1568-as kiadásának Tizianóról szóló részét.)

A mindig ismert és olvasott dialógus újabban, viszonylag ritka véletlen folytán, egy évtizeden belül két kritikai kiadást is megért: a Scrittori d'Italia c. sorozatban (Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma. Volume primo. A cura di Paola Barocchi. Bari, 1960.), valamint a most ismertetett kötetben, M. W. Roskill fordításában, előszavával és kommentárjaival. A szerző majd egy évtizedes munka eredményét nyújtja az olvasónak — s ha P. Barocchi jegyzetei helyenként többet adnak a kortárs értekezésekkel való konkordanciákból, Roskill elemzései szélesebb történeti igényükkel kárpótolnak. Figyelemreméltó önmérséklettel rekonstruálja Dolce személyiségét, a mű megírásával kapcsolatos teljesítményét, értékeit. Felvázolja azt a kulturális miliőt, melyben a dialógus megszületett, megállapítja forrásait. A mű gondolatai Dolcénál nagyobb szabású sugalmazóra mutatnak, ennek személyét azonban Roskill sem tudja megállapítani. Végignyomozza Pietro Aretino és Dolce személyes viszonyának alakulását, szorosabb kapcsolatot 1540 körül talál köztük; ebből az időből származik a legtöbb, Aretinótól nyert információ is. Roskill feltételezi, hogy Aretino halála 1556-ban közrejátszott a könyv gyors kiadásában (1557), mely így mintegy emlékezésül is szolgálhatott számára. Érdekes fejtegetéseket olvashatunk Dolce egyes elméleti kategóriáinak eredetéről; különösen érdekes a facilità, sprezzatura mint esztétikai ideálok és Bembo, Castiglione gondolatai közti kapcsolat elemzése. Túlásnak tűnik azonban, hogy társadalmi ideálokat végső soron Cicero De Oratoréjából és Horatius Ars Poeticájából vezessen le a szerző (22. o.). Érdekes lett volna tovább vinni a venustà fogalmával kapcsolatos gondolatokat is, hiszen itt a reneszánsz művészeti elmélet fejlődésében igen érdekes szubjektív, irracionális mozzanat jelentkezik (Quel non so que . . . , 25. o.). A bevezetést két appendix zárja: az egyik áttekinti Velence és Közép-Itália művészeti kapcsolatait 1500–1557 között, a másik a dialógus utóéletével foglalkozik, s ebből jól látható, hogy a századok során milyen sokan forgatták, használták, egészen Delacroix-ig.

Zentai Loránd



A Lengyel Tudományos Akadémia gondozásában megjelent könyv több, mint tisztán művészettörténeti munka. Jóllehet egyetlenegy alkotást tárgyal, mégis nem csupán stíluskritikai és ikonográfiai leírást ad, hanem felvázolja azt a társadalmi-politikai és ideológiai hátteret, amelyben a mű megszületett, s pontosan elemzi azt a tartalmat, melyet a művész céltudatosan szerkeszt meg, s állít egy eszme szolgáltatába. Kepiński könyve legalább annyi adalékkal szolgál a történelemnek, mint a művészettörténet művelőinek, s metodológiáját tekintve követendő példa.

A címben jelzett alkotás Veit Stosz utolsó nagy munkája, a nürnbergi St. Salvator karmelita templom főoltára, melynek elkészítésére a mester 1520. július 13-án írta alá a szerződést. A megrendelő fia, Andreas volt, aki korábban Budán működött mint karmelita perjel, s 1520 februárjában tért vissza Nürnbergbe, hogy átvegye a rend ottani kolostorának vezetését. Az oltár nagyjából 1520–1523 között készült el, de tulajdonképpen használatára már nem került sor. A reformáció rohamos terjedése arra készítette a városi tanácsot, hogy 1525-ben hitvitát rendeljen el, s ez döntse el, melyik irányzatot követi Nürnberg. Az ortodox katolicizmust Andreas Stosz képviselte, de a disputában alulmaradt. A városból élete végéig száműzték, s az új főoltárt is elkobozták. Az idős mester (a város közvéleményében csak „unruwiger haylosser Burger”) hiába pereskedett járandóságáért, sem a munkája után járó kikötött összeget, sem a konfiskált oltárt nem kapta meg a magisztrátustól. A műalkotást csak 1543-ban adta ki a tanács a Stosz-örökösöknek, akik azt Bambergben adták el. Itt az Obere Pfarrkirchébe került, ahol nemcsak eredeti jellegét veszítette el, hanem a XVIII. században már csak karácsonykor használt betlehemmé degradálódott. Miután a tudomány újra felfedezte — az 1933-as nürnbergi Stosz-kiállításon szerepelt —, ismét méltó helyre került: ma a bambergi székesegyházban őrzik.

Az oltár eredeti állapotára Stosz sajátkezü tervrajzából következtethetünk, mely a krakkói Jagelló Egyetem tulajdona volt, de a háború alatt elpusztult. Eszerint a már határozottan reneszánsz jellegű, félkörívekkel záródó szárnyasoltár predellája Éva teremtését, a kiűzetést a paradicsomból s Izsák feláldozását ábrázolta. A középszekrényben Krisztus születése, a balszárnyn az angyali üdvözlés és Mária látogatása, a szárny félköríves záródásában Illés próféta táplálása a pusztában, a jobbszárnyn a Háromkirályok hódolata, Jézus bemutatása a templomban, a záródásban a Szent család pihenője a pusztában volt látható. A középszekrény fölött emelkedő háromkaréjos oromzat Mária mennybemenetelét és megkoronázását mutatta, a középső ív tetején a sebeit mutató Krisztus, tőle jobbra Mária, balra János evanglista állott. Az oltár mai állapotában mindössze a középső rész őrződött meg: a szekrényben Jézus születése, balszárnyn menekülés Egyiptomba és a Háromkirályok hódolata, a jobbszárnyn viszont Mária születése és Jézus bemutatása a templomban. (A merev szárnyak díszítés nélkül maradtak, erre már a szerződésben is történt utalás.) Ez az összeállítás és a mű töredékes volta felvetette a kérdést: vajon az egész oltár elkészült-e Stosz keze által, s később rongálódott meg, vagy a zavaros időkre való tekintettel a mester sietségeben már nem tudta befejezni? Kepiński a választ a Germanisches Nationalmuseumban őrzött két azonosítható részlet: Izsák alakja a predelláról és Illés próféta a balszárnny tetejéről, valamint egy Stosz-tanítvány által készített analógia, az ún. Rosenkrantzafel alapján adja meg: a mű teljes egészében elkészült Stosz sajátkezü kivitelezésében, ahogy ezt a szerződés is előírta. Az oltárvázlatról azt is kideríti, hogy 1520-nál korábban nemigen készülhetett, ugyanis a predella „Izsák fel-

áldozása”-hoz Jakob Cornelisz van Oostzaanen 1517-ben befejezett Passio-sorozata szolgált mintaképül. Az kérdéses, hogy a szerződésben szereplő „fisirung” azonos lenne rajzunkkal, tény viszont, hogy a bambergi oltár vázlata.

Nagyon izgalmas az oltár létrejöttének és eszmei tartalmának összefüggése. Itt Kepiński rámutat egy alapvető tényre: a keresztény ikonográfia egész fejlődése folyamán nem teológiai fogalmak egyszerű illusztrálása, amely a hitgazságok egyre aprólékosabb értelmezése nyomán fejlődik, hanem örökös polemika és agitáció, tételek védelme tételekkel szemben, az ortodox álláspont védelme az Egyház belső és külső bírálóival szemben. Minden új szimbólum az egyházművészetben, minden új attribútum, jel, jelrendszer, új beállítás, elrendezés akár a liturgiai, akár a devocionális tevékenységben magában hordozza a római teológia bizonyos új megfogalmazását, esetleg módosulását — s ez a változás szinte mindig egy konkrét ortodoxiaellenes mozgalom következménye. Kepiński érdeme, hogy a Stosz-irodalomban először mutatja be, miként van jelen a műben nemcsak Nürnberg, de egész Németország vallási életének nagy megrázkódtatása, a Luther által kihirdetett reformáció.

Az oltár eszmei tartalmának kifejezésére a mester a tradicionális ikonográfiát használta fel, azonban olyan összeállításban, olyan mély logikával és szimbolikával, hogy fel kell tételezni: a doktori címet nyert Andreas prior is közreműködött az eszmei mondanivaló megszerkesztésénél. S miután Andreas Stosz, a nürnbergi katolikus ortodoxia vezéralakja volt a protestánsokkal szembeni küzdelemben, a St. Salvator oltára a nürnbergi katolicizmus utolsó nagy erőfeszítésének vált szimbólumává.

Az oltár az emberi megváltás történetét mutatja be — híven a templom patrocíniumához (Salvator) — a teremtéstől az utolsó ítéletig. A megváltás ebben a felfogásban Isten és ember közös tevékenysége: az isteni kegyelem nélkül nem lehetséges, de az aktív emberi közreműködés is elengedhetetlen hozzá. Krisztus szerepe a megváltás művében így lesz érthető: isteni természet mellett emberi mivolta éppoly mértékben veszi ki részét az áldozatból. Az Oltáriszentségben valóságosan jelenlevő Krisztus szimbolikája az oltár csúcsán álló, sebeit az Atyának mutató Fiú szobra, de ugyanígy a középszekrény témája, a betlehemi istállóban az emberiség megváltására megszületett Gyermeke is: az ostyában a test-vér Krisztus van jelen, a hívek áldozásnál őt veszik magukhoz. Ez határozottan antilutheránus program: Luther ugyanis nem ismerte el a kommunióban Jézus reális jelenlétét, s Isten szaván kívül minden szentséget elvetve a miseáldozatban való részesülést sem tartotta elegendőnek az üdvözüléshez. Szerinte egyedül Isten kegyelme váltja meg az embert, ennek aktív közreműködése nélkül. Stosz oltára éppen a megváltás művében tevékenyen együttműködő ember apológiája, aki Isten haragját a legnagyobb áldozatok árán is engesztelni próbálja (Ábrahám áldozata), hirdeti a Messiás eljövételét (a próféták alakjai a középszekrény keretében), s őt már anyja méhében üdvözli (Mária és Erzsébet találkozás), imádására siet (a pásztorok imádása), s hódol neki (a Háromkirályok hódolata), és a szentélybe felvitt újszülöttnél felismeri a Megváltót (Jézus bemutatása). A négy prófétaszobor egyidejűleg a Mária szízen születéséről jövődőlő öszövétségi alakokat: Mózes, Áront, Gedeont és Ezechielt ábrázolja. S itt kapcsolódik a Mária-kultusz központi jelentősége, amit a reformáció szintén élesen támad. (Egyébként a katolikus egyház a történelem folyamán minden eretnekmozgalom ellen igen erős Mária-kultuszt állított szembe, amint azt a szerző is igen sok adattal illusztrálja.) A középszekrény centrális alakja a gyermeket imádó Mária, a brigittánus misztikának megfelelően térdelő pozitúrában, de ugyanígy főszerepet kap



a szárnyképek jeleneteiben is. S az oromzaton is ő áll Krisztus jobbán, hogy az utolsó ítélet kéréseivel bírójánál közbenjárjon az emberek üdvösségeért. Tehát az ő szerepe is aktív a megváltásban, sőt ezt együtt végzi Jézussal. Ennek a közvetítő szerepnek a kihangsúlyozása is erősen Luther-ellenes, hiszen mindezeket a katolikus hittételeket elveti a reformátor, aminthogy Róma főségét, a pápa szerepét is tagadja. Stosz oltárán viszont Mária mennybevitelénél az apostolok csoportjában Péter és Pál, vagyis a római primátus kap kihangsúlyozott szerepet. Összefoglalva az oltár tartalmát: az ikonográfia hagyományos eszközeivel igyekszik választ adni a hívőnek a Luther által megkérdőjelezett hitigazságokra, nemcsak illusztratív, hanem agitatív módon is, magába sűrítve a római egyház programját.

Az egyes jelenetek előképeinek vizsgálatakor Képiński érdekes dologra mutat rá: a kizárólag szobrászati eszközökkel megoldott oltárhoz csak festmények és grafikai alkotások szolgáltak közvetlen mintaképül, kivéve Mária mennybemenetelét, mely Tilmann Riemenschneider creglingeni oltára alapján készült. Ezt a szerző avval próbálja magyarázni, hogy a mester a kétdimenziós minták három dimenzióba való átdolgozásában érezte az alkotás tényét. Szoborművek átvételét kerülte, mert azokban konkurenciát látott. A gazdag képanyagon bemutatott analógiák (244 ábra!) alapján Képiński leszögezi: Stosz kapcsolatai Németalfölddel sokkal nagyobbak lehettek, mint arra eddig következtettünk. (Pl. Dirck Bouts és Rogier van der Weyden hatása.)

A könyv tudományos apparátusa lenyűgöző, a mintegy ötfélszáz jegyzet nemcsak mennyiségében, hanem minőségében is hosszú, alapos munkáról tanúskodik, a történelmi, teológiai s művészettörténeti anyagban való nagyfokú jártasságról. Kár, hogy a hatodik, befejező fejezet jegyzetanyaga technikai hiba folytán hiányzik. A mű végén német és angol összefoglalás található.

Végezetül itt közlöm egy olyan Veit Stosz-rajz reprodukcióját, amelyet sem Képiński, sem más szerzők nem említenek, s eddig tudommal kiadatlan a szakirodalomban. Ennek a rajznak facsimiléjét Ludwig Rosenthal müncheni antikvárius 1902-es katalógusában találta 1872. tételszám alatt. Ez a tollrajz egy 1500-ban, Nürnbergben, Anton Koberger által kiadott s Dürer által illusztrált Szt. Brigitta „Revelationes”-ének utolsó lapján volt található, a művész ezt a gyónási tükröt, ún. Schatzbehaltert 1504-ben másolta egy 1466-ban készült egy lapos fametszetről. Részletes művészettörténeti elemzését Török Gyöngyi tanulmánya adja. (Eine unbekannte Veit Stoss-Zeichnung. Anmerkungen zum Problem der Bildhauerzeichnung und zur Bedeutung des Busszettels. Acta



1. Veit Stosz: Gyónási tükrő

Historiae Artium, tom. XVII. fasc. 1-2. Bp. 1971. 63-76. 1.) Az eredeti hollétéről azonban továbbra sincs tudomásom — megtalálása sok újat adna a tudománynak, miután Stosz a katalógus szerint saját bejegyzéseivel kísérte a szöveget, s ennek ismerete még jobban megvilágítaná művészetének eszmei alapjait.

Petneki Áron

VOIT PÁL

A BAROKK MAGYARORSZÁGON

Budapest, Corvina-Helikon, 1970, 97 lap, 55 képtábla

„A magyarországi barokk építészet történetét önmagában még senki sem tárgyalta, nem foglalta össze. Bár könyvünk a társművészetekkel is foglalkozik, elsősorban mégis építészettörténet, amely először tekinti át európai összefüggéseiben e két évszázad művészetét” — mondja könyvével a szerző. Műve teljességre törekvő nagy összefoglalás vázlata. Hogy ez az összefoglalás éppen reá vár majd, azt Voit Pál számos és jelentős tanulmányával bizonyította be az elmúlt évtizedben. Sok tekintetben az ő következetes munkájának köszönhető, hogy a hazai barokk építészet képe lényeges vonásokkal is változott. A magyarországi emlékekkel összefüggő osztrák, cseh- és morvaországi alkotások mesterkérdéseiben ugyancsak több helyen jutott Voit új eredményekre. Könyvének fő érdeme, hogy benne tárgyilagos közép-európai nézőpont érvényesül. A történeti tárgyalás különösen árnyalt. A tények nem népszerűsítő tabló és stílusfogalmak illusztrálásaként tárgyaltnak, hanem a kutatás tárgyaként. Korszerű „pozitivitás” jellemzi ezt a munkát, s ezzel

a megjelöléssel a legnagyobb elismerést nyújtjuk neki, amit egyáltalán tudunk.

Mindemellett a könyv pezsdítő vitairata is a magyarországi barokk építészeti kutatásnak, amelyet szerzője érezhető elevenséggel és helyenként harci kedvvel írt. Voit a kitűnő és sajnos, nagyon is idő előtt elhalt Kapossy János örökségét és művének folytatását vállalta. Ehhez a szellemi örökséghez máris igen sokat tett hozzá. Előttünk sem kétséges, hogy teljes és sokoldalú történeti munkát csak ezekbe a nyomokba lépve végezhetünk. S amennyiben vitairat is Voit könyve, aránylag kevés olyan pontja van, amellyel ne úgy értenénk egyet, ahogyan ő írja.

Az Evokáció (és a könyv fülszövegének első bekezdése) talán túlzottan veszi tekintetbe azokat a laikusokat, akik a barokkról rossz fogalmakkal rendelkeznek. A Hagymányok című rövid fejezetben erősen kérdésesnek érezzük, lehet-e a formák változásának okait hazánkban ennyire egyszerűsíteni. A kezdetek felderítésével minden-



esetre a legjobban adós az eddigi kutatás. Az olasz mesterekről szóló fejezetek az eddigi legkerekébb összefoglalásai a tárgynak. Bizonyosan Voitnak van igaza abban, hogy a nagyszombati jezsuita templom tervezőjét határozottan Pietro Spazzóban látja, s az ő érdeme, hogy a hazai jezsuita építkezések képét a bécsi templommal kapcsolatban már korábban felvázolta. A barokk kibontakozását, a városépítést, a stukkátorok működését, a változásokat tárgyaló fejezetek rövid, világos összefoglalások. Christoph Tausch selmecbányai működésére a könyvben ismertetett módon nem került sor. A tervet a volt dominikánus, akkor jezsuita templomban nem valósították meg mai tudomásunk szerint; az 1713-ban készült Canonica Visitationis az eredeti, középkori formájában írja le a jezsuita (régii Szt. Katalin) templom főoltárát, amelyet csak 1726-ban bontottak le, és a következő évben építették fel helyette az újat. Kérdés, hogy az utóbbit Tausch tervei alapján kiviteleztek-e. Az oltár mai formájában mindenestre újabb; 1727-ben készült új oltárképét a jezsuiták Historia Domus-a szerint bizonyos Oenipontang (?) nevű festő festette meg.

A „dunai barokk építőiskola” fogalmát Voít vezette be a magyarországi építészettörténetbe. Szerencsés elnevezés, és az osztrák—szlovák—magyar építészettörténeti kutatásnak talán legfontosabb részletprogramját is jelentheti. E könyvében Voít csak Witwerrel (akinek munkásságát és hatását éppen ő dolgozta fel) kapcsolatban szentel fejezetcímeket ennek a körnek, amely időben és későbbi hatásában talán éppen Pilgram működésében összegeződik és végződik. Fontos felismerés a klosterneuburgi, a tihanyi, pápai és zirci főoltárok architektúrájának lényegbeli azonossága.

A Pozsony és Bécs fejezet szinte távirati rövidségi és lényegre törő közlése a legfontosabb tényeknek. Az új kutatások és ismét a szerző eredményeinek alapján Jänggl, az ifjabb Fischer von Erlach és Pilgram új főszereplőkké váltak az akkori magyar főváros építkezéseiben és azok hatásában. Bár a tény adatokkal valószínűsített volt már, mégis Voít Pál érdemének kell tudnunk, hogy az ifjabb Fischer egyházi főművét, a temesvári székesegyházat a szakirodalomban elsőként ismertette és itt méltó helyen tárgyalta. A sasvári pálos templomnak a fischeri oeuvre-be való kapcsolása, úgy gondoljuk, döntőbb érveket kíván, és éppen a homlokzat inkább elvetni látszik ezt a lehetőséget, mint támogatni. Az ifjabb Fischer, Anton Erhard Martinelli és Donato Felice Allio magyarországi működését tárgyaló fejezetben Voít igazsággal rekeszti ki Mayerhoffert abból a lehetőségből, hogy a pesti pálos templomot vagy a kalocsai székesegyházat tervezte volna. A Mayerhoffert-kérdés ebben az esetben a kutatás zsákutcája volt — immár jóideje tudott, de leírva be nem vallott tény. S tökéletesen igaz, hogy „A század derekán tehát sem Pest, sem Buda nem rendelkezett olyan építészekkel, akik közül az emelendő királyi palota építését ki lehetett volna jelölni” (45. lapon), de ugyanebben a fejezetben (47. lapon) a szerzőnek kell az 1750-ben budai céhmesterré lett Oraschekért lándzsát törnie: „Oraschek Ignác később olyan nagy jelentőségű alkotásoknál működött közre — legtöbbször mint tervező —, hogy a királyi palota homlokzatainak új kialakításánál is reá kell gondolnunk.” Ez a két ellenkező vélemény és tény egyaránt igaz. Jadot és Oraschek tervezői őrsegyváltása mögött a Budáról, majd aztán Bécsből is kiszoruló császári főépítész, a budai uralkodói székhely építésében lényegében érdektelen és magát távolartó uralkodóház áll egyfelől és a megyék lelkesedését sürgető és a helyi, de szerényebb erőket alkalmazó, alapjában „köznevesi” ízlésű Grassalkovich és építőmester támogatottja vannak másfelől. — A régebbi kutatásnak annyiban kell igazságot szolgáltatnunk csupán, hogy Mayerhoffer a budai palota tervezésének kérdésében igazában csak Oraschek helyét „bitorolta” s csupán nagyon feltételesen; s nem Jadot-ét. Igaz, hogy „a messzi vidéken is dolgozó pesti mesterek közepes műveket alkotnak” (36. lapon). Ez azonban még nem indokolja, hogy az osztrák vendégépítészek vitathatatlanul magasabb szintű alkotásai mellett a pesti és a budai mesterkör annyira kirekesztődjék a tárgyalásból, hogy Pozsony és Bécs vagy Prága és a hazai barokk fejezetcímek között

például Pest városa elő se forduljon. Pest-Buda építkezései ezek szerint a budai királyi palota építészeti fejezetbe szorultak, azt illusztrálván, hogy körükből nem kerülhetett ki az új királyi vár tervezője (holott Grassalkovich akarataiból aztán mégis ki kellett kerülnie). Mayerhoffernek (45. lapon) a pesti Péterffy-palotán kívül is van adatokkal hitelesen bizonyított, önálló műve, mint a pilisi újabb Belezna-kastély, a péceli Ráday- és a geryeszegi Teleki-kastély (nem említve többet, ahol csak munkája igazolt, tervezői szerepe pedig igen valószínű). Szerényebb voltak mellett is érdemtelenül a rövidebbet húzzák a pesti céhmesterek és alkotásaik, s ezzel Voít összefoglalása általában kevésbé veszi számba azt a területet, amelyen a pesti céhé volt a túlsúly: az Alföldet. Még inkább mellőzött Erdély. Ez komoly hiány.

A magyar kastélyok fejezetben alapvető — és eddig nemigen hangoztatott — igazságokat szőgez le. A sarkotornyos kastélytípus kialakulását a szerző hajlandó „Eger széles körzetéhez” kötni. Nézetünk szerint ez a forma általánosabb volt, s a magyarbéli kastély, a kismartoni várkastély, a hajósi nyaraló arra mutatnak, hogy „a négy sarkobástyás reneszánsz várkastélyok korszerűsített utódait” az egész országban kedvelték. A vöröskői Pálffy-vár vagy a körömdi Batthyány-kastély átépítése tanulságos példa lehet erre vonatkozólag az ország nyugati részében. A felsőtárkányi lebontott „Fuorcontrasti”-ban bizonyára érvényesül a helyi tornyos hagyomány — legalábbis ami a tornyos, várszerű képet illeti —, míg a kastély kupolaszerű teteje határozottan Pietro da Cortona művészetének távoli hírnöke (igen hasonló megoldású tető a Louvre-hoz készített tervén látható, ha hűnek tekintjük Hvetter egyik ábrázolását róla). Azt azonban alig hisszük, hogy ezeknek a „bástyáknak” a legcsekélyebb gyakorlati, erődítési szándékot is tulajdoníthatjuk. A szerző által is említett pszichológiai és társadalmi okok döntőek ebben — és a nagyobb, európai példák Vignola Villa Caprarolájától a bécsi Belvedereig. Franciaországban vagy a német területeken, vagy Morvaországban is szívsós a tornyos hagyomány a XVII. században. — A nagytényi kastélyt a szerző Orascheknek tulajdonítja. Újabb bizonyítékok híján a kérdés egyelőre nézőpont kérdése. A királyi vár kupolasíkját ugyanis legalább annyira hasonlóan követte Mayerhoffer eredeti geryeszegi terve, mint a tényi kastélyé. Az utóbbin a jelenlegi kupolasíkj későbbi, és az eredetivel is eltérő. Az Oraschek hivatkozott rajzával kapcsolatba hozott kolonádok erkélyről ugyanitt viszont tudott, hogy az a fal tagolásától eltérő méretei szerint eredetileg nem ide készült. Nézetünk szerint több egymáshoz hasonló megoldás sok esetben a megrendelők kívánságára vezethető vissza, s nem mindig a tervezők jellemzője. Egy-egy kedvelt változat előfordulását így nehéz és nagyon kérdéses döntő érvként felsorakoztatni a mesterkérdés vitájában. Meg kell jegyeznünk azt is, hogy eddigi szakirodalmunk izlés, műveltség és tájékozódás dolgában a magyar arisztokráciát hagyományosan egy kalap alá vette. Pedig a különbségek jókorák, és a művek és szándékok is különböznek egymástól.

Az új olasz hullám fejezet ismét sok új eredményre támaszkodó képet rajzol a vendég- és a letelepedett olaszokról. Martino Altomonte nem „osztrákká lett olasz”, hanem nápolyi születésű osztrák, és olasz neve hangzatos maga-ajánlásaként használt fordítása a Hohenbergnek. A Prága és a hazai barokk kapcsolatait a Kilian Ignaz Dientzenhofer oeuvre-jébe sorozott egri trinitárius- és egri minorita-templom koronázza. Ez a komolyan meg-alapozott feltevés ismét a szerzőt dicséri, aki ezután megújuló lendülettel fog Pilgramnak és követőinek méltatásába. Ez a rész a készülő Pilgram-monográfia rövid felvázolása, amely a magyarországi barokk első és az osztrák barokk egyik legjelentősebb építészmonográfiájának ígérkezik. Voít ebben az esetben a magyarországi barokk építőművészet súlypontját áthelyezi, s Canevale, Fellner, Joseph Ignaz Gerl munkásságát is Pilgraméval kapcsolatban tárgyalja. Pilgram jelentőségét és Fellner számára sokban útmutató voltát tíz évvel ezelőtt (Művészettörténeti Értesítő, IX, 1960, 280.) hasonló irányban kerestük. Voít eredményeiért éppen ezen a téren — az említett elfoglaltságból is — különösen lelkesedünk. Voít e tárgyban mint-



egy derékba kapta a hazai barokk építészettörténetet. Az elmúlt huszonöt évben elsőnek ő nyújtja a barokk építészeti kutatás modern és nagyvonalú revízióját, mégha vázlatosan is.

Minden vázlat szükségképp elfogult, és ehelyütt a szerző még inkább az, nem állván meg, hogy az összefoglalás írója helyett ezúttal ne a monográfus szóljon. A Pilgrammal kapcsolatos felismerések, ausztriai, morvaországi művei és a korábban ismertnél hasonlíthatatlanul jelentősebbé és számosabbá növelt magyarországi oeuvre-jé Voít következetes kutatásainak eredményeként áll ma előttünk. A szerző kedvvel rendez pert Pilgram körül, s ez kihívja kedvünket, hogy — Voít Pilgrammal kapcsolatos eredményeivel egyetértve ugyan — az „advocatus diaboli”-nak is szót adjunk.

A hazai barokk építészetnek három sorsfordító műve van. A tervek és tervezők cseréje mindháromnál ütközést jelent az ízlésben, a kivitelezés hazai jellegében, a példamutatásban. A budai királyi vár esetében a helyi építőmester, Oraschek váltja fel Jadot-t, s vele a Grassalkovich Antal (akinek csak a fia lett herceg, ő maga „a gróf” volt; tollhiba a 23. kép leírásában) személyéhez és rokonai és barátai köréhez tartozó ízlés és kastélyforma válik a magyar kastélyépítés hazai példájává. Amikor Migazzi Pilgram váci terveit elveti, az osztrák kolostorépítészet, a „dunai barokk iskola” legkésőbbi óriásművei egyikét üti el a megvalósulástól. Tanulságos és sorsmutató, hogy a váci terv immár nem kolostor, hanem egy magyarországi püspöki rezidencia kialakítására szolgált volna (mint az alig későbbi különböző tervek az esztergomi bazilikához is). Canevale művészete az úttörő francia klasszicista építészetnek hasonló kisugárzása, mint a Feketeerdő vidékén Ixnard-é, akinek alig későbbi terve a St. Blasien apátság-hoz a templom homlokzatát tekintve a váci székesegyházzal közlelő rokon. Oroszországban Jurij Felten stílusa igazodik igen hasonló példák szerint, mint Canevalé. A váci mű mindenestre a leginkább „avant-garde” alkotás, amely a Kárpát-medence területén valaha is helyet talált. A harmadik fordulat az egri egyetem tervezéséé. Soós Imre segítségével ismét Voít Pál érdeme, hogy Joseph Ignaz Gerl tervezői szerepét és jelentőségét — valójában az ismeretlenségből — felszínre hozta. S ha nézetünk szerint a megvalósult épület képe alá a jövőben is oda kell írunk Fellner nevét a tervek részbeni módosítása miatt, Joseph Ignaz Gerl elsőbbsége nyilvánvaló. Ismét a helyi építőmester nyomult előtérbe s éppen az, aki Balogh Ferenc pártfogásával maga is architektus, nemes, sőt lovag is kívánt lenni. Az elmúlt húsz év sokszor egyoldalú Fellner-kultuszának ellenhatásaként Voít azonban végig Pilgram és Gerl ügyvédje. Pedig Fellner nem epizód a hazai építészettörténetben, s igazsággal rostált műve is jelentős oeuvre marad. A tatai plébániatemplom — toronysisakjainak Pilgramra utaló megoldása ellenére — nem illik Pilgram művei közé, s a kivitelezett formában jellemzően Fellner művének kell tartanunk. Az áttervezés ténye itt azért is jelentős, hiszen stílusán a tatai templom éppen annak a magyarországi későbarokk („copf”) irányzatnak egyik fő emléke, amely hazánkra (sok esetben az itt működő osztrák és morva építésszek révén és főleg Fellner munkásságában) annyira jellemző. Vakmerőség azt feltételezni, hogy a tatai templomot — hosszú szünet után és még Pilgram halála után nyolc évvel (!) — az eredeti terveknek megfelelően építették tovább. Hitelesebb lenne azt vizsgálni, mennyiben támaszkodott Fellner Pilgram példaira. Reindl Antal terve az andornaktályai templomhoz méltán szerepel a pilgrami művészet „posztumusz szülöttei” között, ám a más terv alapján kivitelezett mű — a legelőkelőbb falusi templom — nem említődik, mert ebben a koncepcióban nincs művészi kategória Fellner számára. Akár ő tervezte ugyanis a templomot, akár nem, tagadhatatlan, hogy a leginkább „fellnerianus” alkotások egyike. A tatai építőmester irodájában működő Grossmann, aztán Gött Antal Fellner irányának — akár még bécsi tapasztalat, de sokkal inkább Fellner hatása alapján tán — folytatói, ebben a fejezetben

tárgyaltatnak, holott kevés közülük van éppen Pilgramhoz. Voít rendezése Eszterházy Károly mecénási szerepének kitűnő felvázolásában hajlik arra, hogy a „cég” feje ellen játssza ki őket. A „fellneres” építészet, a „dunai barokk stílus” és a cseh és morva barokk kisugárzása mellett érdekes és fontos közjátéka a klasszicista barokk előretörésének. Ez a közjáték a vitás mesterkérdések miatt Voít könyvében elsikkad. A veszprémi püspöki palota a reprodukciók között szerepel ugyan, de méltatása a szövegben nyilván a fenti okokból hiányzik. Elég részletesen ismert építészettörténete más oldaláról mutatja be Fellnert, — ugyancsak egykorú adatok alapján —, mint amilyen-nel e könyvben találkozunk. Ezúttal tehát a hazai építészet egyik főművét kell hiányolnunk. Reméljük, hogy ez az elfogultság segíti megjelentetni Fellner oeuvre-jének alapos összeállítását. Enélkül a közöletlen adatok gyakorlatilag — sajnos — nem számíthatnak létezőknek. A szerző az irodalmi utalásokban meg is jegyzi, hogy a tatai építész méltatására Révhegyi E. Fellner-monográfiájának megjelenése előtt „bővebben” nem térhetett ki. A kitérést bizony ennél szűkebben se tehetné volna meg.

Különösen jelentős a barokk munkaszervezet-fejezet, sok új adattal és megfigyeléssel. Itt jegyezzük meg, hogy az idősebb Grassalkovich Antal birtokain folyó építkezések ügyeit láthatóan a gróf maga intézte: öregkorában kettő és félszáz építményt tartalmazó sajátkezü listát állított össze a birtokain végzett építkezésekről (OL. Grassalkovich-levéltár).

A könyv fő tételei építészetiek, és közöttük a többi művészeti ágaknak bizony szűk hely jut. Szobrászati összefoglalás nincs, a freskóemlékeknek csak legfontosabbjaiból rendez rövid seregszemlét, az oltár- és vászonképfestést pedig teljesen elhagyja. Az iparművészetre — a legjobb magyar szakember tollából! — egyetlen fejezetnyi áttekintés jut. „A barokk Magyarországon” címbe pedig ezek is beletartoznának. A cím szempontjából a vázlat így a képmező felét sem tölti ki. A késő Mária-Terézianus kor és II. József ideje az építészeti tárgyalásban is elnagyoltabb az előzőeknél. Fokozottan hangsúlyozott viszont az eszterházi kastély jelentősége. A tervezőt Voít „vitathatatlanul” Hefelében látja. Úgy gondoljuk, Hefele tervezői szerepe (azaz hogy ő az inventör operis-e a megvalósult kastélynak) csak akkor lesz „vitathatatlan”, ha az alábbi kérdésekre is válaszolni sikerül:

Ha a kastélynak Voít által is közölt vezérterve Hefele műve — s előttünk is ez volt és ma is a legvalószínűbb —, akkor miért lesz a kivitelezés során kétemeletesre épített kastély ettől a tervtől annyira elütő, sajátosan rokokó ízlésű homlokzatokkal ékesített?

Hogyan lehet, hogy Hefele minden eddig ismert műve nehéz veretű, súlyos építészeti elemeket felsorakoztató tömb, míg Eszterháza falai hatásos, de kissé síkszerű kulisszaként veszik körül az épületet, némiképp egy alkalmi dekoráció hatását keltve?

S miért inkább a kastély melléképületei, főleg az operaház, az istállók s az őrségházak látszanak klasszicizáló formáikkal Hefele műveivel rokonnak, míg a kastély középső tömbje kevésbé?

S miért nem említi maga Hefele 1782-ben önértetesen felsorolt főművei között Eszterházát, amikor a kamarai másodépítési állásért folyamodik, holott hivatkozott győri, pozsonyi és szombathelyi művei mellett — ha annyira neki köszönhetette végső formáit a kastély — az eszterházai sem maradhatott volna el? Miért hallgat róla, ha „vitathatatlanul” ő a tervező?

Voít Pál műve a tudományos, új eredményeket közlő összefoglalás és az ismeretterjesztő munka sikerült ötvö-zete. A szövegillusztrációk forrásértékűek, és nagymértékben járulnak hozzá a könyv szép kiállításához. A minden ízében élvezetes tárgyalás, mesterkéletlen szerzői gesztusok a nagyközönség számára is bizonyosan megbecsültek a könyvet. A közönség és a tudományosan érdeklődők számát a Corvina és Helikon Kiadó sajnos csak 3150-re becsülte. Öröndetes viszont, hogy a mű németül is megjelent.

Mojzer Miklós



## СОДЕРЖАНИЕ

### НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

ЭВА КОВАЧ: Регалии в захоронении короля Белы III и Анны Антиохийской .....	1
ЛАСЛО ПУСТАИ: Лёринц Дунайски (1784—1837) .....	15
ДЮЛА ПРОКОПП: Архитектор Пал Кюнелъ (1765—1824) .....	30
ЕНЁ МУРАДИН: Енё Матичка (1885—1906) .....	41

### ИССЛЕДОВАНИЯ

ЭДИТ ПЁЦ—АНДРАШНЕ ШОЙМОШ—ЙОЖЕФ ФОДОР: Анализ пространственного изображения на картинах Сезанна «Mardi gras» и «Мальчик в красном жилете» ..	49
ЛАСЛО МОЛНАР: К анализу пространственного изображения на двух картинах Сезанна ...	58

### ДИСКУССИЯ

Эва Кёрнер: Дискуссия на защите кандидатской диссертации на тему «Дюла Деркович»	
выступление оппонента Норы Аради; .....	61
выступление оппонента Лайоша Немет; .....	63
ответ Эвы Кёрнер .....	65
РУДОЛЬФ БЕДЕ: Обзор зарубежных специальных журналов за 1970 год .....	71

### КНИЖНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

ЛАСЛО МРАВИК: Две работы об искусстве Джорджоне: Terisio Pignatti. Giorgione. Milano 1968. Edgar Wind: Giorgione's Tempest, Oxford 1969 .....	83
ЛОРАНД ЗЕНТАИ: Mark W. Roskill: Dolce's «Aretino» and Venetian Art Theory of the Cinquecento. Published for the College Art Association of America. New York University Press. 1968. ....	87
АРОН ПЕТНЕКИ: Zdzisław Kępiński: Wit Stwoszcz w starciu ideologii religijnych Odrodzenia Wrocław—Warszawa—Kraków Ossolineum, 1969. ....	89
МИКЛОШ МОЙЗЕР: Пал Войт «Барокко в Венгрии», Будапешт, Издательство «Корвина—Геликон» 1970. ....	90



## TABLE DES MATIÈRES

### ÉTUDES

KOVÁCS, ÉVA: Les insignes funèbres de Béla III. et D'Anne d'Antiochie .....	1
PUSZTAI, LÁSZLÓ: Lőrinc Dunaiszky (1784—1837) .....	15
PROKOPP, GYULA: Architecte Pál Kühnel (1765—1824) .....	30
MURÁDIN, JENŐ: Jenő Maticska (1885—1906) .....	41

### RECHERCHES

PÓCZ, EDIT—Mme ANDRÁS SOLYMOS—FODOR, JÓZSEF: Analyse de la structure spatiale du <i>Mardi-gras</i> et du <i>Garçon au gilet rouge</i> .....	49
MOLNÁR, LÁSZLÓ: Remarques à l'analyse de la structure spatiale des deux tableaux de Cézanne .....	58

### DISCUSSION

Körner, Éva: „Gyula Derkovits” — Travail de doctorat .....	61
Aradi, Nóra: Opinion d'opposition .....	63
Németh, Lajos: Opinion d'opposition .....	65
Réponse d'Éva Körner .....	71
BEDŐ, RUDOLF: Revue des périodiques étrangers parus en 1970 .....	71

### REVUE DES LIVRES

MRAVIK, LÁSZLÓ: Deux livres sur l'art de Giorgione. Terisio Pignatti: Giorgione, Milano 1968. Edgar Wind: Giorgione's Tempest . . . , Oxford, 1969. ....	83
ZENTAI, LORÁND: Mark W. Roskill: Dolce's „Aretino” and Venetian Art Theory of the Cinque- cento. Published for the College Art Association of America. New York, University Press. 1968. ....	87
PETNEKI, ÁRON: Zdzisław Kępiński: Wit Stwosz W starciu ideologii religijnych Odrodzenia. Wrocław—Warszawa—Kraków. Ossolineum, 1969. ....	89
MOJZER, MIKLÓS: Voit, Pál: Le style baroque en Hongrie, Budapest, Corvina—Helikon, 1970. ....	90

Sur la couverture: Gyula Derkovits: *Marcheurs* (Série de la gravure sur bois Dózsa „1514”)

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatal-  
nál, a kézbesítőknél, a posta hírlapüzleteiben és a Posta Köz-  
ponti Hírlap Irodánál (KHI, Budapest V., József nádor tér  
1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a  
KHI. 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámára.

Egyes példányok beszerezhetők  
a Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. sz. alatti hírlapboltban,  
az *Akadémiai Kiadónál*, Budapest V., Alkotmány u. 21.  
Telefon: 111—010. Pénzforgalmi jelzőszámunk: 215—11488,  
az *Akadémiai Könyvesboltban*, Budapest V., Váci u. 22.  
Telefon: 185—612.







# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1972

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, HORVÁTH TIBOR KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR,  
MOJZER MIKLÓS, VAYER LAJOS

## TARTALOMJEGYZÉK

### TANULMÁNYOK

- MAROSI ERNŐ: Egy gótikus Madonna Somogyvárról és a szent Egyed apátság  
kerengője. .... 93  
KISS ÁKOS: A hisztorizmus a magyar iparművészetben. .... 104

### KUTATÁS

- KOVÁCS ÉVA: Készközépkori francia inventáriumok magyar vonatkozásai. .... 120  
SOMOGYI ÁRPÁD: A székesfehérvári püspöki kincstár ..... 124  
CSAPLÁR FERENC: A Munka-kör képzőművészeti tevékenysége. .... 133

### VITA

- Rózsa György „Magyar történetábrázolás a XVII. században”  
című kandidátusi értekezésének vitája  
Vayer Lajos opponensi véleménye ..... 141  
Klaniczay Tibor opponensi véleménye ..... 143  
Rózsa György válasza. .... 146

### KÖNYVSZEMLE

- Eisler János: Manfred Trips: Hans Multscher. (Anton H. Konrad  
Verlag 1969.) ..... 149  
S. Cserey Éva: Fritz Blümel: Deutsche Öfen. München, 1965. .. 153  
S. Cserey Éva: Josef Ringler: Tiroler Hafnerkunst. Innsbruck, Uni-  
versitätsverlag 1965. .... 153  
Tompos Ernő: Atte Haikonen: Suomen Kunnallisvaakunat. Suomen  
Kunnallisliitto, Helsinki, 1970. .... 154  
Ruzsa György: B. A. Selkovnyikov: Az orosz művészi üveg. Szovjet-  
szkij Hudozsnyik. Leningrád, 1969. .... 155  
Újvári Béla: Képzőművészeti Almanach 2. Corvina Kiadó. Buda-  
pest, 1970. .... 156



## EGY GÓTIKUS MADONNA SOMOGYVÁRRÓL ÉS A SZENT EGYED APÁTSÁG KERENGŐJE

A kaposvári Rippl-Rónai József Múzeum kőtarában van egy gyermekét ölében tartó Mária torzója. A Madonna-törödéket azonosítható azzal a faragvánnyal, amelyet 1896-ban Gerecze Péter fedezett fel Somogyvár közelében, Öreglakon, egy pincelejárat falában. Megemlíti, hogy „Jézust ölében tartó Mária-szobor töredékét” találta, „melynek sem feje, sem kezei”, s hozzáfűzi: „A ruharedőzés késő középkori műnek mutatja.” [1] A töredéket ezután a somogyvári Széchenyi-kastélyba vitték, onnan került a kaposvári múzeumba.

Gerecze leírása és kormeghatározása alapján a szobor-törödéket, melynek eddig képét nem közölték, elkerülte a kutatók figyelmét: a XII. századi somogyvári plasztika szempontjából érdektelenné tartották. Dercsényi Dezső is csak rövid leírását közli, s ismétli: „Gerecze késő középkori műnek tartja, töredékes volta folytán lehetetlen a pontosabb kormeghatározás.” [2] Így a szobortörödéket soha nem hozták kapcsolatba a somogyvári apátság építéstörténetével, noha eredetének fent idézett adatai kétségtelenné teszik, hogy annak romjaiból származik. Onnan vitték el a környék lakosai, hogy a XVIII–XIX. században falazókőnek használják fel. Nyilván ekkor csonkították meg felső részét is. Levárdy Ferenc újabb monografikus tanulmánya már a teljesség kedvéért sem említi a töredék létezését. [3] (1–3. kép)

\*

A 65 cm magas töredék téglalap alakú lábazonon emelkedik, melynek homlokoldalán a szélessége 46 cm, oldalhosszúsága 26 cm. Ennek a talplemeznek a magassága 7 cm. A szobor puha homokkőből áll, amelynek anyaga helyenként, nedvesség és fagy hatására, egészen mállékony lett. A szobortörödéket igen megviselt állapotban van: a könyök magasságától kezdve hiányzik Mária felső teste, és letörtött eredetileg külön fémcappal felillesztett jobb keze is. Hiányzik a gyermek Jézus feje, és letörték kezei. Ezekben a hiányokon kívül még számos, kisebb-nagyobb sérülést mutat a figura. Hátdoldalán durva vésőnyomok láthatók, s egy azonos technikával készült nagyobb mélyedés is. A figura trónusát két oldalt finoman faragott sík határolja. Ezek a megfigyelések arra utalnak, hogy Madonnánk eredetileg nem reliefkompozícióhoz tartozott, hanem önálló figura volt, és három oldalról láthatóan egy sík előtt állt.

A szobor felületét durva meszelés részben letisztított nyomain kívül, különösen a ruházat mélyebb redőiben, élénk vörös és kék festés nyomai figyelhetők meg, ezek nyilvánvalóan elvesztett polichromiájának töredékei.

A szobor az egyszerű, padhoz hasonló trónuson ülő Máriát ábrázolja. Eredeti magassága 90–100 cm között mozoghatott. A töredék arra mutat, hogy Mária egyenes, frontális tartásban, szilárdan felegyenesedve ült székén. Lábaik szélesen szétveti, köpenye a térdék között széles ívet alkot. Ez a köpenyszél körülveszi a jobb kar csonkját, s nyilvánvalóan csupán a csuklótól láttatta a Madonna kezét, amely valamilyen tárgyat, talán sceptrumot tarthatott. A köpeny azután a szobor jobb oldalán hátracsapva, a trónuson nyugodott, ugyanúgy helyez-

kedhetett el a bal oldalon is, ahol a csukló fölötti szegély erősen lekopott, folytatása a kar és a trónus között azonban jól kivehető. A figura kompozíciójában nyilvánvalóan fontos szerepet játszó köpenyszegélynek a markáns ívét a fő nézetben is, a jobb oldalon is laposabb, lágyabban ívelt plasztikus redők ismétlik.

A Madonna testének épebben fennmaradt alsó részét a két erőteljesen kiemelkedő térd és lábszár uralja. A térddek között a köpenyszegély ívéhez hasonlóan hajlik a tunika redője. A tunika anyaga a jobb lábszáron íves redőket vet, s még kivehető, hogy a lábfej felett ellenkező irányú ívet alkotott. A jobb láb feje enyhén előre nyúlt, mint a bal, ezért is pusztult el erősebben, s ezért különböztették meg a redők elrendezését ezen a részen. A két láb közti és a bal lábat fedő drapéria rendszere egységes: három nagy, a jobb láb felől enyhén részszerűen induló, alul ívben folytatódó redő alkotja. Ezek a redők a lábak között a szegély két hullámában végződnek. Ezeknek a hullámoknak a belsejében előbukkan a köpeny bélése, megmutatkozik a lehulló redők mélysége. A hullámos szegélyt fordított V formájú élek fogják közre, a redők közti mélyedést újabb ívelt élek tagolják. A bal láb hasonló ívelt ruhaszegély alól bukkan elő, fölötté a redők erőteljesebb görbét alkotnak. A szobor két oldalán a redők a térdtől kiinduló ívekben futnak le.

Az oldalsó nézetnek határozottan alárendelt szerepe van a figura felépítésében, a felső lábszárak is aránytalanul rövidek egy teljes plasztikus ábrázoláshoz. Madonnatörödéünk tehát önálló magasrelief lehetett.

A Madonna enyhén hátrahúzott bal térdén tartja a gyermeket, bal kezével átölelve annak derekát. A gyermek Jézus hátradől anyja ölében, hosszú köntöse a két térd között íves ráncokat vet, majd a redők a kissé felhúzott bal térdtől a jobb boka tájáig átlósan futnak. A felső testen a redőzet a térddek közötti ívet ismétli, a jobb térdről indul ki. A gyermek az anya melle előtt lapos reliefben mintázott jobbát enyhén felemeli. Kézfeje, melyet talán áldó gesztusra emelt, letört. A bal kéz, amely a térd fölött nyugodott, a kar egy részével együtt letört.

A somogyvári Madonna-szobor egy önálló, reprezentatív Madonnának és a Három királyok imádása jelenetében is széles körben elterjedt ábrázolási alaptípusnak felel meg. Sok példája közül a legismertebb a St-Gilles-i apátsági templom északi kapuzatának timpanonjában, a három királyok imádása jelenetében ábrázolt Mária a gyermekkel, amelyet azonban stílusa, kompozíciós rendszere elválaszt a somogyvári töredéktől. [4]

A típus megfelel a bizánci eredetű Nikopoia típusnak, amely a bölcsek imáadásának jelenetében és önállóan is mint a „sedes sapientiae” jelenik meg. Így értelmezi a hasonló típusú Beaucaire-i Madonnát felirata: „In gremio matris residet sapientia patris.” [5] A magyarországi emlékek között ezt az ikonográfiai típust mindenekelőtt az esztergomi Porta speciosa minden valószínűség szerint az 1190-es években, de a donátor III. Béla halála (1196) előtt keltezett inkrusztált timpanonjának Szent Adalbert és Szent István között, az ország felajánlásának aktusában ábrázolt Madonnája képviselte. [6]





1—3. Madonna-torzó Somogyvárról. Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum

A somogyvári töredék típusa tehát könnyen felismerhető. Stílussajátosságai azonban lényegesen eltérnek a felsorolt emlékektől. Eltérő a ruházata: azoknak többnyire a lábszárak közepéig lenyúló köpenyével szemben a köpeny itt a térdék között feszül. A St-Gilles-i Madonna és a körébe tartozó emlékek stílusára a felső testnek és az alsó résznek erős elválasztása jellemző, a redőkezelés is kalligrafikus vonásokat mutat. A somogyvári töredéken ugyanakkor az ívelt köpenyszélek és az azokat követő redők összefüggést teremtenek a figura egészében, s a lábak közötti redőkben is térbeli, plasztikus formák jelentkeznek.

A somogyvári Madonna-szobor tehát e típusnak fejlettebb, érettebb megfogalmazása volt. De semmiképpen sem tulajdoníthatunk ennek a szobornak jelesebb stílus-teremtő szerepet. Szobrunk nem első kvalitású mesterkéz műve volt. Két részlet figyelmeztet arra, hogy nem teljesen eredeti kompozícióval állunk szemben. A Madonna öléből lehulló drapéria szervetlensége, a lábak közötti redők semmiben elvesző tömege sokat von le a kompozíció egységéből: a mester itt vagy nem értette meg a redők elrendezésének lényegét, a jobb láb kontrasztos tartásából eredő sugaras elrendezés követelményét, vagy pedig egyszerűen egy álló figura redőinek elrendezését követte. Nem valósította meg Mária alakján azt az érett redőrendszert, amelyet a gyermek Jézus figuráján — nyilván, mert készen kapta — alkalmazott. De a Madonna épen maradt bal kezének mintázása, ujjainak differenciálatlan és az izületeket nem jelző kezelése, az egész kéznek görbe hengerfelületként való stilizálása, s nem organikus tagként való kezelése is gyengébb képességű mesterre vall. Mindezekre a vonásokra figyelemmel kell lennünk a szobor stílusának meghatározásakor.

\*

Somogyvári töredékünket a létezéséről eddig tudomást szerző kutatók későközépkorinak tartották, nyilvánvalóan redőinek fejlett plaszticitása alapján. A bal kéznek a tömbhöz alkalmazkodó, stílustörést jelentő mintázása azonban korábbi dátumra enged következtetni: a romanika plasztikai felfogásával árul el rokonságot. Arra utal ez a részlet, hogy a faragvány mestere mintegy visszaesett egy korábbi stílusfokra. Ugyanígy, a lábak közötti ruharedők mellérendelő, dekoratív jellege is hasonlóan értékelhető. Szobrunk homokkő-anyaga is megegyezik azzal, amelyet a XII. század végén, a XIII. század elején a Szent Egyed apátság építkezéseinél használtak, így minden okunk megvan rá, hogy e korszakban keressük párhuzamait.

A Madonna ölének nagy íve, a térdék között kisugárzó redők, a kontrasztos szerkesztésmód egyaránt rokon elképzelésre vall, mint amilyen a reimsi székesegyház *Porte Romane*-jének Madonna-figuráján (4. kép) jelentkezik. Ott a somogyvári figura kompozíciójának tükörképe valósult meg, de a gyermek és anya viszonya, a gesztusok is hasonlóak. Az 1180 körülre datálható reimsi emléket a bal tédről sugarasan kiinduló redők elválasztják a kompozíció hagyományos formájától, amelyben az egyenértékű plasztikai szerepet játszó lábak között párhuzamos ívekben lehulló drapéria játszik szerepet. A kompozíció olyan előképekre vezethető vissza, mint a kölni *Heribertsschrein* homlokoldalának Madonnája.[7]

Sauerländer kutatásai igazolták a döntő kapcsolatot a Mosel vidéki és rajnai ötvösművészet XII. század végi stílusa és a reimsi építészeti plasztika között.[8] Munkásságának egyik legfőbb eredménye a champagne-i plasztika jelentőségének felismerése a korai gótika szobrászatában. A reimsi „*Porte Romane*” szobrászata még egy jelentős párhuzamot szolgáltat a somogyvári emlékekhez: a klerikusfigurák (5. kép) ívelten lehulló ruharedői, a lábakon megfeszülő ráncok ismét a somogyvári Madonnához vezetnek.[9]





3. ábra



4. Madonna. Reims, székesegyház, Porte Romane

A stílárís különbség azonban nyilvánvaló az 1180 körüli reimsi plasztika és a somogyvári Madonna között. Szobruink redőstílusának plasztikus mozgalmassága több kapcsolatot árul el a reimsi stílus későbbi utódaival. A Reims stílusából kiinduló laoni székesegyház nyugati kapuzatain tűnnek fel a somogyvári stílus közvetlenebb előképei: elsősorban a déli mellékapu Utolsó Ítélet-timpanonjának álló figuráin, köztük a szemöldök lelkéket elválasztó angyalfiguráján.[10] (6. kép) Itt figyelhetők meg a plasztikusan tagolt lábak közötti drapériát tagoló, párhuzamosan ívelt redők is.

A somogyvári Madonna stílusának laoni eredete mellett szól rokonsága a XIII. század elejének két további jelentős emlékével. Plaszticitása közel áll a braine-i St-Yved portálpasztikájának fokához: ülésmotívuma, a lábak közti plasztikus szegélymotívum az ottani archivolt-figurákkal (7. kép), s a Mária koronázása-relieffel is rokonságot tartanak. Braine-nek a laoni Utolsó Ítélet-portál plasztikájával való összefüggését és esetleges közvetlen reimsi kapcsolatát is Sauerländer mérlegelte.[11]

A braine-i szobrászati dísz keletkezése az 1210-es évekre, nem sokkal az 1216-i felszentelés előttre datálható. Mint Schürenberg felismerte, rokon stílus jellemzi a dijoni Notre-Dame templom egyidejű épületplasztikáját. Itt a nyugati előcsarnokból a templomba vezető északi kapu konzollfigurái, különösen a bal oldali kariatida-figura (8. kép) redőkezelése áll feltűnően közel a somogyvári Madonnához.[12]

Somogyvári szobruink stílárís helyzetét hasonlóan képzelhetjük el, mint a redőstílusában rokon, hasonló forrásokra visszavezethető, az andernachi Liebfrauenkirche déli kapuzatát díszítő timpanonét. (9. kép) A timpanon mesterének a Maria-laachi Sámson mesterétől való elkülönítésére a kölni St. Johann Baptist templom bontásakor előkerült angyaltorzó (10. kép) kapcsán került sor.[13] Az egykor valószínűleg Annunciációhoz tartozott angyalfigura redőkezelése nemcsak somogyvári szobruink-

kal, hanem az andernachi kapuzattal is kapcsolatban áll. A mester összefüggése a Maria laachi Sámson mesterének körével nyilvánvaló, s laoni kapcsolatainak jelenléte az 1200 körülre datálható, a kölni Schnütgen Museumba került figurán megokolja eltérését is a Châlons-sur-Marne-nal kapcsolatba hozott Sámson mestertől.[14]

A vázolt stílusösszefüggések alapján a somogyvári Madonna keletkezését a XIII. század második évtizedére datálhatjuk. Benne jelentős franciaországi stíluskapcsolatok jelentkezését látjuk.

\*

A kaposvári múzeumba került figura nem egyedülálló emléke ennek a kapcsolatnak Somogyvárott. Mesterének tevékenységét somogyvári eredetű töredékeknek egy további csoportján is kimutathatjuk.

Ezek közül a legjelentősebb figurális díszítésű töredék egy boltozatindítás darabja (jelenleg a niklai Berzsenyi Dániel emlékmúzeumban), melyet Levárdy — helyesen — mint kerengő sarokpillérének lezáró tagját határozott meg.[15] Rekonstruálta egyúttal a hozzá tartozó, öt oszlopból álló pillért is. Levárdy rekonstrukciójának egyik alapjául a Kaposvárott őrzött két somogyvári eredetű ötös lábazatcsoport (11. kép) szolgált. Az összetartozó építészeti részletek méretei tökéletesen megfelelnek egymásnak. A kaposvári lábazattöredék négyzetes bázisának oldalhosszúsága 55,5 cm, a niklai boltozatindításé 53 cm. Levárdy a sarokpillér formái alapján olaszországi cisztercita építészeti emlékek, Chiaravalle Milanese, illetve Chiaravalle della Colomba kerengőinek mintakép-szerepére gondolt.[16]

Levárdy nem foglalkozott a Madonna-szoborral, amellyel azonban a faragványos sarokdarab díszítése szorosan összefügg. Egészen nyilvánvaló ez a négykaréjos mélyített mezőben ábrázolt istenkéz (12. kép) esetében,





6. Laon, székesegyház, nyugati homlokzat. Déli mellékkapu. Utolsó ítélet részlete. Restaurálás előtti állapot a Musée des Monuments Français gipszlevonata alapján.



5. Klerikusok. Reims, székesegyház, Porte Romane



7. Archivolt-figura. Braine, St-Yved



8. Kapu konzolfigurája. Dijon, Notre-Dame



9. Timpanonrészlet. Andernach, Liebfrauenkirche, déli kapuzat



10. Angyaltorzó a kölni St. Johann Baptist templomból. Köln, Schnütgen-Museum



melynek szervesen, elnagyolt formái szorosan összefüggnek a Madonna-szobor baljával. A másik oldal szakállas férfifejéhez — valószínűleg Krisztus-archoz — nincs ugyan párhuzamunk a Madonna-szobron, de a fejtípus tagolatlan plaszticitása nyilvánvaló időrendi és stílári párhuzamban van annak stílusával. Rokoni modellálásra a Madonna mintaképeinek körében: a reimsi St-Rémi hosszaházának próféta-konzolain, a braine-i archivolt-figurákon és ugyanott, a Mária halála relief apostolain ismerünk. A rokonság nyilvánvaló a szemhéjak, a szakáll kezelésében. [17]

De még egy, építészeti jellegű motívum is a korai gótikus építészettel való kapcsolatra utal ezen a faragványon. A két négykaréjos fülke és a sarkokat kitöltő három-, illetve négykaréjos mélyedések eredetileg nyilván ötös csoportokat alkottak. Ez a kompozíció pontosan megfelel annak a foknak, amelyet a chartres-i nyugati rózsablak, a laoni kereszthajó-homlokzatok vagy a lausanne-i déli rózsablak képviselnek. A körács kialakulása előtti fontos fázist, az átmeneti kompozíciók fokot képviselik ezek a szorosabban komponált nyíláscsoportok.

A niklai vállkő két szomszédos oldaláról gazdagon tagolt ív indul, a figurálisan díszített oldalak közötti sarkon fülkéktől körülvevett kis oszlop csonkja látható. Ez arra utal, hogy a kerengő boltozata csak egy e darab feletti, magasabb szinten indult.

Egy ugyancsak Niklán őrzött további darab megengedi, hogy Levárdy rekonstrukciójánál pontosabb elképzelést alkossunk a somogyvári kerengő építészeti rendszeréről. Egy erősen sérült, csonka ötös fejezetcsoporthoz abacusának egyetlen oldala sem maradt meg egészen. (14. kép) A mérhető fél oldalhosszúság 26 cm, ami 52 cm-es oldalnak felel meg: egyezik a vállkő méretével. Az oszlopnyakon felül letörött oszlopfelek alsó átmérője is illenek az ötös lábazatok méretéhez: a csonka főoszlop 22 cm-es átmérője jól megfelel a lábazon mérhető 20,7 cm oszlopátmérőnek. A szélső négy fejezet 15,5 cm-es mérete pedig pontosan megfelel a lábazon mérhetőnek. Ebből az következik, hogy a mellékfejezetek eredetileg is csak fele olyan magasak voltak, mint a középső. (15. kép) Valamennyi fejezet egyszerű, kehelyformájú. A mellékfejezeteket letört bimbókat hordozó levelek díszítik, ezek közül a szélsők a főfejezet előtt összehajlanak. A szabadon álló, közös lábazatcsoporthoz indított, funkció szerint differenciált fejezetű pillérköteg típusa a laoni székesegyház nyomán jelenik meg és válik széles körben elterjedté az európai XII. századi építészetben.





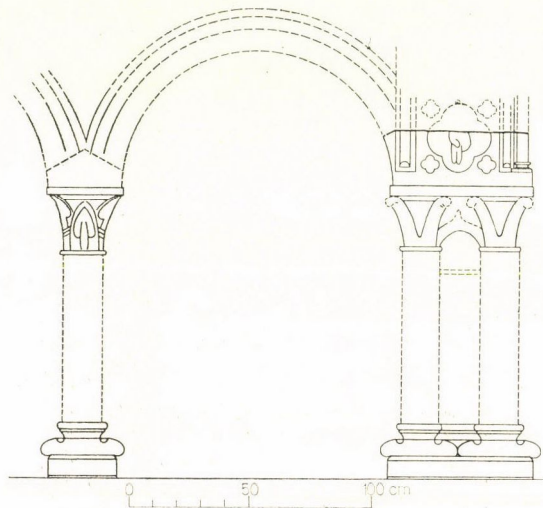
11. Pillérlábazat Somogyvárról. Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum



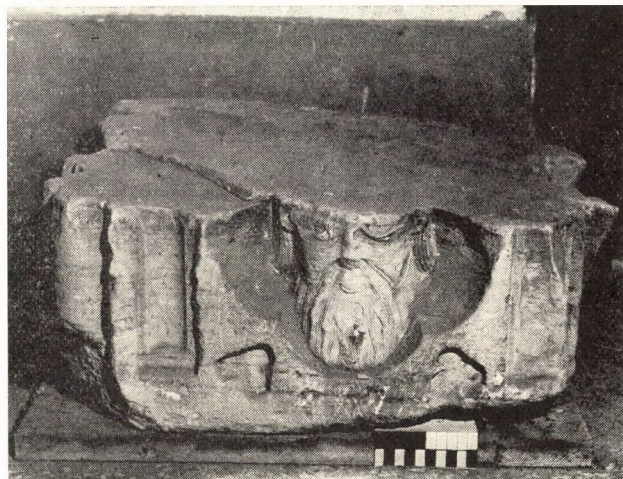
14. Pillérfejezet Somogyvárról. Nikla, Berzsényi Dániel Múzeum



12. Pillér vállköve Somogyvárról. Nikla, Berzsényi Dániel Múzeum



15. A somogyvári kerengő rendszerének rekonstrukciója



13. Pillér vállköve Somogyvárról. Nikla, Berzsényi Dániel Múzeum



16. Kettős oszloplábazat Somogyvárról. Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum





17. Kettős fejezet Somogyvárról. Budapest, Szépművészeti Múzeum



18. Kettős fejezet Saint-Denis-ből. Párizs, Musée Cluny

Laonban az építkezés második szakaszában, a hossz-ház keleti részein, melyeknek építése 1190 körül zárul, került sor hasonló formájú, kerek pillérekkel váltakozó pillérek kialakítására.[18] A típus lényeges vonása az oszlopok független felépítése. De míg Laonban a fejezetek is lényegében függetlenek egymástól, Somogyvárra az a fejlettebb forma jellemző, amelyben a fejezetzóna egysége jelentkezik. Ez a típus tűnik fel 1219–24 között a Vercelli-i S. Andrea templom hosszházában, majd kerengőjében is.[19] Vercelli temploma és a vele összefüggő vezzolanói lettner esetében is állandó kutatási problémát jelent a Laon és Braine közötti fejlődés szerepe, az észak-franciaországi és burgundia—champagne-i kapcsolatok hatása. Újabban merült fel Vercelli és az angliai fejlődés közötti kapcsolatok feltételezése.[20]

A somogyvári kerengő gazdag sarokpillérei kettős oszlopokkal váltakoztak. Ránk maradt több kettős oszloplábazat, (16. kép) s egy bizonyára ide tartozó, méretben is egyező kettős fejezet. (17. kép)

A kettős oszlopfőt (Budapest, Szépművészeti Múzeum) két barázdált levéllel tagolt kehely alkotja, típusuk azonos a niklai ötös fejezet mellékfejezeteivel.[21] A levelek nyilvánvalóan bimbós végződésű letörtek, a szomszédos levelek közös bimbókban egyesültek. A fejezetek közötti űrt az egyik oldalon női fej tölti ki, melyet két kihajló figura tart. A fej mintázása szoros kapcsolatban áll a niklai vállkő Krisztus-fejével: puha formálása, duzzadt ajka, hajának kezelése összefüzi azzal. A Kaposvárrott őrzött Madonna, különösen a gyermek Jézus ruházatának redőkezelésével függ össze a figurák tagolása, elsősorban a jobb oldali alak köpenyének mintázásmódja. A fejezet másik oldalán két, rongált állapotuk miatt nehezen felismerhető állat férfifejet fog közre. A kerengő kettős oszlopainak elrendezése, a fejek szimmetrikus kompozícióban való elhelyezése ismét erősen emlékeztet franciaországi korai gótikus típusokra, így a Musée Cluny St-Denis-ből származó, szárnyas állatalakok tartotta fejfel díszített fejezetére, (18. kép) s a nyomán keletkezett Châlons-sur-Marne-i dekoratív részletekre.[22] Az egyezés ez esetben inkább a típusra, mint stíláris elemekre vonatkozik.

A somogyvári kerengő dekorációjához tartozott még egy levelekkel tagolt kehelyfejezet, amely 15,5 cm-es átmérőjű oszlophoz tartozott, tehát a kerengőben megfigyelt oszlopnémethez alkalmazkodott.[23] (19. kép)

A kerengő építészeti részletei közül is több darab ránk maradt, ezek többsége a niklai múzeumban található. Ismeretes több olyan, gazdagon, erősen alámetesztet hengeres pálcákkal tagolt ívindítás, melyeknek profilja azonos a niklai vállkövön induló ívekkel. Ezek a kerengő árkáíveiből maradtak fenn. Ránk maradt néhány ék alakú töredék két irányú ívindítással, ezek a kettős oszlopok felett állhattak. Az ívindítások alapján a kerengő íveit kb. 110–120 cm-es fesztávolsággal képzelhetjük el (15. kép).

A fennmaradt, s a Levárdy által feldolgozottnál nagyobb számú töredék alapján az eddiginél pontosabb képet alkothatunk Somogyvár korai gótikus kerengőjéről.[24] Az általa rekonstruált képnél könnyedebb, plasztikusabban tagolt, változatos figurális díszítésű épületet képzelhetünk el. A figurális töredékek alapján a rekonstrukciót korántsem tekinthetjük lezártnak, még további változatos töredékekre számíthatunk ásatásokból és a környező falvak házaiba másodlagosan beépített kőanyagból.

\*



19. Oszlopfő Somogyvárról. Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum



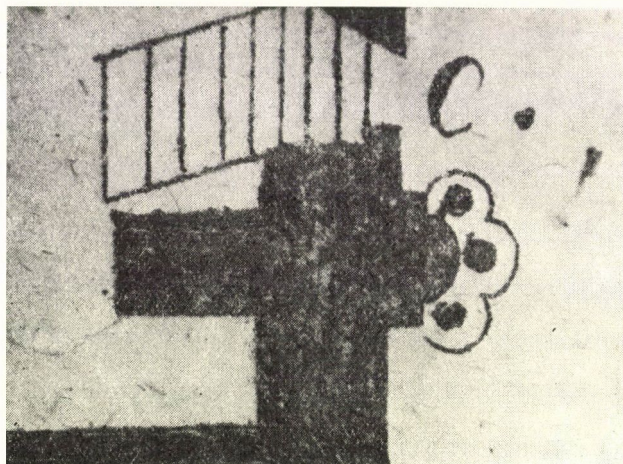


20. Kőtegpillér lábazata. Esztergom, Vármúzeum kőtára

A somogyvári kerengő építését Levárdy a XII. század fordulóján az apáti szék betöltése körül kitört viszállyal hozta kapcsolatba. Feltételezi, hogy az Imre király által apáttá kinevezett Bernát spalatói püspök és a fegyveresen ellenálló francia szerzetesek közötti harc okozott olyan károkat a kolostorban, melyek helyreállítási munkákat igényeltek. „A töredékek jellegéből arra következtetnénk — írja —, hogy ekkor került sor a templom tornyainak kiépítésére, a kolostor kerengőfolyosójának gazdagabb kialakítására, s... a templom figurális faragványainak elhelyezésére.”[25] Így a kerengőt és valamennyi későrománkori faragványt a XIII. század első évtizedére datálja. Levárdy egyetlen építési periódus emlékeiként kezeli tehát a két emlékcsoportot, s feltételezi, hogy ez az 1091-ben alapított apátság második építési periódusa, vagyis első és egységes átalakítása. A későrománkori jellegű figurális faragványok és a kerengő kettős oszlopfője közötti mintázásbeli összefüggéseket regisztrál Dercsényi is, az átépítést a XII. század végére keltezte.[26]

Anélkül, hogy a Levárdy által meggyőzően félalakos kaputimpanon részeit értelmezett faragványokkal bővebben kívánnánk foglalkozni, megállapíthatjuk, hogy ezek plasztikai felfogása alapvetően eltér az általunk a kerengő körül csoportosított emlékektől. Ezért is tekintették a Madonnát eddig későközépkori eredetűnek. De a fejtípusok, a redők szerves és plasztikus kezelése, a lágy mintázásmód is ellentétben állnak a későrománkori részletek stílusával. Ezeket Levárdy a XIII. század elejére datálja, a korábbi szakirodalomban általános 1170–80 körüli keltezéssel szemben, s feltételezi, hogy éppúgy, mint Pécs, Gyulafehérvár, Székesfehérvár plasztikája, a Benedetto Antelmi működését megelőző „piacenzai iskolával” árulnak el kapcsolatokat.[27]

A vázolt összefüggések nyilvánvalóan szólnak amellett, hogy a somogyvári Madonna és kerengő műhelye önálló, eltérő művészeti kapcsolatokat feltételező stílust képvisel, s analógiáink alapján legvalószínűbben a XIII. század 10-es éveinek közepén működhetett. Ezzel Somogyvárott a francia gótikus művészet hatásának egyik igen fontos magyarországi központját ismertük fel. 1204-ben III. Ince pápa erősíti meg a somogyvári szerzeteseknek azt a jogát, hogy latin, azaz francia kolostort tartsanak fenn Magyarországon.[28] Ezt a töretlen hagyományt, rendi összefüggést bizonyító és a kerengő építéséhez időben közeli okleveles adat önmagá-



21. Kőtegpillér alaprajza. Esztergom, Szent István protomártír templom. J. N. Máthes nyomán  
(A 22. kép részlete)

ban is kielégítően igazolná a franciaországi összefüggéseket.

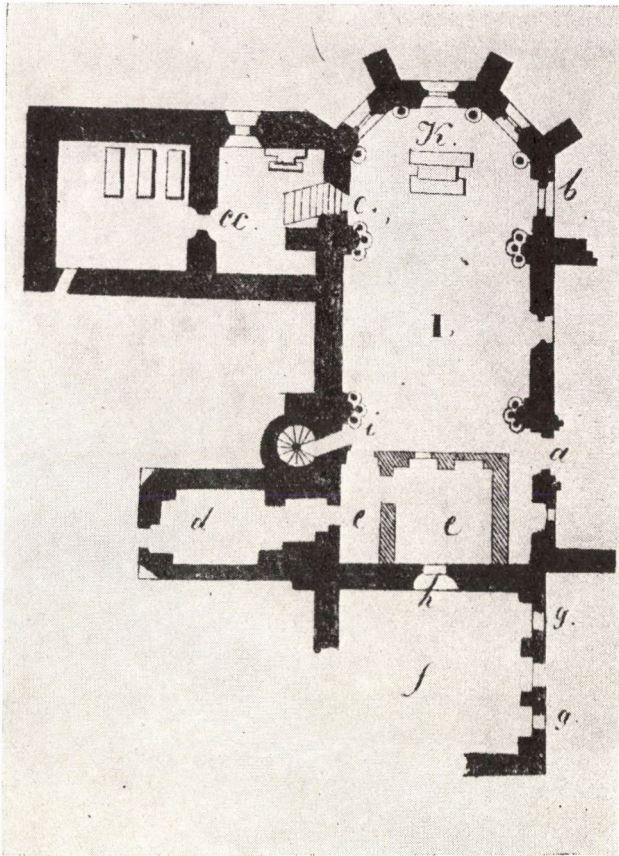
Ez azonban nem valószínű. Erre már utaltunk akkor, amikor a Madonna stílusában jelentkező konzervativizmusokra, provinciális vonásokra rámutattunk. De Somogyvár kerengője egyébként sem áll teljesen egyedül a XIII. század elejének magyarországi emlékanyagában.

\*

A somogyvári barázdás tagolású bimbós fejezetek, s a fejezetek közeiben összenőtt bimbók párhuzamaira az 1202 után elkezdett, 1230-ban már befejezett II. kalocsai székesegyház töredékei között,[29] az 1224-ben felszentelt pannonhalmi bencés apátsági templomnál találunk.[30] A Kalocsa és Esztergom közötti összefüggések nyilvánvalók. Mégis, lábazati formái és dekorációja elkülönítik az esztergomi kőtár köteges lábazatát egy rokon kalocsai darabtól. A kalocsai lábazat hasonló típusú, de szorosabb a kapcsolat a középső féloszlop és az azt körülvevő három háromnegyed-oszlop között. A lábazatok tagolása is közelebb áll az attikai típushoz. A bázisok alatti arkatura és növényi ornamentika ezt a részletet egy esztergomi kapuzattöredékkel kapcsolja össze erősebben. A másik esztergomi töredék későbbi jellegű: bázisai nyomottabbak, határozottabban túllépik díszítetlen talplemezüket.[31] (20. kép) A három kis oszlop teljesen elkülönül a lizéna előtti fő féloszloptól. A bázisokon monolit oszloptörzsek emelkedtek: erre utal a gondosan kidolgozott, fémcsap számára szolgáló lyuk és az ólommal való kiöntésre szánt csatorna, éppúgy, mint a somogyvári ötös és páros lábazatokon. Szerencsés véletlen folytán az esztergomi lábazatot hitelesen el tudjuk helyezni a várhegy épületei között. J. N. Máthes meglehetősen pontos alaprajzot közöl a várhegyi Szent István protomártír templom maradványairól, s itt a falak mellett hasonló, lizénák előtt álló féloszlopokat és három önálló oszloptörzsből álló pillérköteget tüntet fel.[32] (21. kép) Máthes rajza kétségkívül meglevő épületmaradványokra kell, hogy támaszkodjék, mert ott, ahol fantáziájára volt utalva, kiegészítései sokkal határozatlanabbak és erősebben eltérnek a középkori részletektől.[33]

Az esztergomi Szent István protomártír templomról, a káptalan templomáról nem sokat tudunk. Máthes megjegyzései is meglehetősen bizonytalanok. Feltételezi, hogy az épület esetleg kereszt formájú volt, s a XIX. században fennállott rész csak a szentélyvel azonos, de elképzelését, mely alighanem a templomot a XVIII. században leíró Széless György egy helyének félreértéséből táplálkozik, nem fejti ki bővebben.[34] Fontos





22. Az esztergomi Szent István protomártír templom alaprajza. J. N. Máthes nyomán



23. Zárókő Szent István alakjával. Litográfia Máthes nyomán

viszont, hogy megemlíti: a templom szentélyének bontásakor az alapfalakban három oszlopfőt találtak. Ezek közül kettő Máthes rajza alapján azonosítható, s minden valószínűség szerint az első Szent Adalbert székesegyház részeinek tekinthetők.[35] Innen az 1198-i oklevél nyomán 1188 utánra datálható tűzvészt követő átépítés során kerülhettek ki,[36] s nyilván hamarosan, a XIII. század elején alkalmazhatták őket másodlagos helyükön, a Szent István protomártír templom alapfalaiban. Ezt a polygonális záródású, gazdag plasztikus tagolású kápolnát vagy kápolna formájú templomszentélyt, melyet bizonyára keresztboltozatok fedtek le, típusa alapján sem tekinthetjük egyidősnek az esztergomi korai gótika emlékeivel, így a királyi kápolnával, melynek stílusa közvetlenebbül tükröződik Kalocsa II, Pannonhalma stb. művészetében.[37] (22. kép)

A XIII. századi Szent István protomártír templomnak valószínűleg jelentős számú töredéke lappang még az esztergomi Vármúzeum kőtárában. 1821-ben Máthes irányításával bontották le az épületet, s ő tudatosan gyűjtötte az esztergomi Várhegy középkori emlékeit. Könyve egyik tábláján valóban közli is egy Szent István protomártírt ábrázoló boltozati zárókő litográfiáját (23. kép), s megemlíti, hogy a templom romjai között találta. A faragvány vizsgálata arról győz meg, hogy Máthes rajzán egy Szent Istvánt ábrázoló medaillont egészített ki bordákkal. A valószínűleg XVIII. századi medaillon kőanyaga más, mint a középkori emlékeké, így nem tarthatjuk átfaragott középkori darabnak sem.[38]

A Szent István protomártír templom XIII. századi újjáépítéséről írott források nem szólnak, de az érsek mellett a káptalannak Esztergomban is megnövekedő jelentősége megengedi ezt a feltételezést. Különösen az 1210 körül a káptalan javadalmainak bővítésére kiadott oklevelek szólnak a nem sokkal későbbi építkezés felfutása mellett. Ezek az oklevelek, melyeknek nagyobb sorozata keletkezik János érsek (1205–23) érsekségének első éveiben, kifejezetten utalnak a káptalan szegénységére, igyekezőn azt orvosolni.[32] A káptalan támogatásához tartozik az elpusztult székesegyházból származó építőanyag rendelkezésre bocsátása is. Az említett oklevelek indirekt úton valószínűsítik, hogy az 1210-es évek előtt nem is kerülhetett sor a káptalan egyházának építésére.

Feltételezéseink szerint tehát Somogyvárott és Esztergomban a XIII. század második évtizedében, minden valószínűség szerint annak is második felében, olyan stíluskapcsolatok érvényesültek, melyek a „klasszikus”, érett gótikát terjesztették el. Úgy tűnik, ezek a stíluskapcsolatok folytatódtak, minden bizonnyal az 1220-as években, Villard de Honnecourt magyarországi küldetésével. Eddig művészettörténet-írásunk számos, lényegében hiábavaló, kísérletet tett Villard magyarországi tartózkodása hatásainak kimutatására, sokszor fantasztikus elképzelésekhez folyamodva.[40] Somogyvár és Esztergom franciaországi kapcsolatai nem Villard hatására, hanem az általa is képviselt stílus, számára is ismeretes emlékek korábbi magyarországi befolyására, a pikárdia—champagne—burgundiai XIII. század eleji művészet egyidejű magyarországi recepciójára szolgáltatnak lényeges adalékokat.

Marosi Ernő



- 1 Gerecze Péter: A somogyvári szent Egyed-monostortemplom maradványai. *Archaeologiai Közlemények* XX—1897. 155.
- 2 Dercsényi Dezső: A somogyvári Szent Egyed-apátság maradványai. Budapest, 1934. 40. sk.
- 3 Levárdy Ferenc: A somogyvári apátság román maradványai. *Művészettörténeti Értesítő* XVII (1968) 165. skk.
- 4 Vö.: Hamann, R.: Die Abteikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge. Berlin, 1956. Taf. 37, 38.
- 5 Hamann: i. m. I. 358. skk.
- 6 Bogay, T.: L'iconographie de la Porta speciosa d'Esztergom et ses sources d'inspiration. *Revue des Études Byzantines*. 8 (1950) 99 skk., Radojčić, Sv.: Die „Porta Speciosa“ in Gran und deren serbischen Parallelen. *Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte*. Festschrift R. Egger I. 1952. 358. skk.
- 7 Schnitzler, H.: Rheinische Schatzkammer. Die Romanik. Düsseldorf, 1959. Taf. 82.
- 8 Sauerländer, W.: Beiträge zur Geschichte der „frühgotischen“ Skulptur. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 19 (1956) 8. skk.
- 9 Vö.: Sauerländer: i. m. Abb. 3—4.
- 10 Aubert, M.: La sculpture française au moyen-âge. Paris, 1946. 215. Sauerländer: i. m. Abb. 23.
- 11 Sauerländer: i. m. 31. lap 58. jegyzet. Vö.: Vöge, W.: Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200. *Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge 25 (1913) — Bildhauer des Mittelalters. Berlin, 1958. 68. I., 19. jegyzet és Vom gotischen Schwung und den plastischen Schulen des 13. Jahrhunderts. *Repertorium für Kunstwissenschaft* 27 (1904) uo. 99, 106. — E tanulmány megírásakor a szerző számára még ismeretlen volt Sauerländer Sens történeti szerepét ismertető könyve: Von Sens bis Strassburg. Berlin, 1966.
- 12 A lausanne-i székesegyház nyugati előcsarnokának stílusán és típusán is egyező Madonna-torzójához: Bach, E.—Blondel, I.—Bovy, A.: La Cathédrale de Lausanne. Les Monument d'Art et d'Histoire de la Suisse. Tome XVI. Bâle, 1944. 210 stk. és Fig. 166.
- 13 Schürenberg, L.: Spätromanische und frühgotische Plastik in Dijon und ihre Bedeutung für die Skulpturen des Strassburger Münsterquerschiffes. *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 58 (1937) 34. Abb. 9.
- 14 Wirth, K. A.: Beiträge zum Problem des „Samsonmeisters“. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 20 (1957) 43. skk.
- 15 Sauerländer, W.: Skulpturen des 12. Jahrhunderts in Châlons-sur-Marne. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 25 (1962) 102.
- 16 Gerecze: i. m. 154. Gerevich T.: Magyarország románkori emlékei Budapest 1938. 154 és CXXIII/2. tábla. Levárdy: i. m. 178. sk. — itt a XIII. század húszas éveire utaló analógiákkal együtt.
- 17 Levárdy: i. m. 179.
- 18 Sauerländer: i. m. Zschr. f. Kg. 19 (1956) 8. sk., Aubert, M.: Die gotische Plastik Frankreichs 1140—1225. Firenze—München, 1929. Taf. 73.
- 19 Adenauer, H.: Die Kathedrale von Laon. Düsseldorf, 1934. 24. sk.
- 20 Francovich, G. de: Benedetto Antelami e l'arte del suo tempo. Milano—Firenze, 1952. II. 461, 462.
- 21 Wagner—Rieger, R.: Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik I. Graz—Köln, 1956. 157. skk.
- 22 Dercsényi: i. m. 40. és Levárdy: i. m. 179.
- 23 Vö. Sauerländer: i. m. Zschr. f. Kg. 25 (1962) 99. skk., Abb. 6.
- 24 Gerecze: i. m. 154. 14. sz.; Levárdy: i. m. 179.
- 25 Levárdy: rekonstrukciós elképzelését I. i. m. 24. ábra.
- 26 Levárdy: i. m. 179.
- 27 I. m. 40.
- 28 Levárdy: i. m. 184. Ez az összefüggés azonban inkább szólna a korábbi keletkezési dátum mellett.
- 29 „... nec novum est, nec absurdum, vt in regno tuo diuersarum nationum conuentus vni domino, sub regulari habitu, famulentur, licet vnum sit ibi Latinorum coenobium, quum tamen ibidem sint multa Graecorum. Fejér, G.: Codex Diplomaticus regni Hungariae t. II. 457.
- 30 Entz, G.: Les pierres sculptées de la cathédrale de Kalocsa. *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts*. N° 28. Budapest, 1966. 31. skk., 23, 24, 26. kép.
- 31 Levárdy F.: Pannonhalma építéstörténete II. *Művészettörténeti Értesítő* VIII(1959) 116. skk.
- 32 Entz: i. m. 29. kép; vö.: uo. 37. kép.
- 33 Máthes, J. N.: Veteris arcis Strigoniensis, monumentorum ibidem erutorum aliarumque antiquitatum lithographicis tabulis ornata descriptio. Strigonii, 1827. Tab. IV. N. 1.
- 34 Vö.: a templom két alaprajzát: Mathes: i. m. Tab. I. lit oo és Tab. II. lit q. — Tipikus példája Mathes — autopszia híján keletkezett — pontatlan rekonstrukcióinak a Porta speciosa képe: i. m. Tab. IX. E.
- 35 Máthes: i. m. Sect. III. § 32. p. 20. — Vö.: „Omnibus in his nimis Beneficio V. Archi-Capituli Strigoniensis unum aedificium per crucem exurrexit quatuor cubulibus et una culina excultum...” — nyilvánvalóan a romok ideiglenes XVIII. századi felhasználására utalva. *Liber Comentariorum in Rudera Metropolitanae Strigoniensis ecclesiae* 1759. a Georgio Széles Beneficiario Presbytero. Esztergom, Primási levéltár. p. 94. Uo. a romok részletes leírása is: p. 92. skk.
- 36 Máthes: i. m. Sect. III. § 35. p. 21. Az oszlopfők képei: Tab. VIII. litt. ff (azonos: Gerevich: i. m. CXI/3.) és litt. hh (Gerevich: CXI/1.) uo. litt ii nem azonosítható.
- 37 A Szent István protomártír templom minden bizonnyal nem pontosan követte elődjét, mivel falai alatt korábbi sírt is regisztrál Mathes: i. m. Sect. IV. § 39. p. 24. sk.
- 38 Gerevich: i. m. 58.; Dercsényi D.: Az esztergomi Porta speciosa. Budapest, 1947. 3. különösen: 2. jegyzet.
- 39 Vö.: 29—30. jegyzet.
- 40 „Erutusque est fornicum lapis supremus Effigiem Sancti Stephani Proto-Martyris exhibens.” Máthes: i. m. Sect. III. § 29. p. 24. Képe: Tab. VI. lit. D. A faragvány XVIII. századi eredetéhez v. ö.: Lepold Antal: Szent István király születéshele. Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján. Budapest, 1938. II. 508.
- 41 Vö.: Knauz, F.: Monumenta Ecclesiae Strigoniensis. T. I. Strigonii, 1874. Nr. 175. (1206: II. András király adománya az esztergomi kanonokoknak), Nr. 178. (1208: János érsek adománya a káptalannak), Nr. 187. (1210: János érsek adománya a káptalannak), Nr. 189. (1211: III. Ince pápa megerősíti János érsek előbbi két adományát), Nr. 190, 191. (1211: János érsek a nagyszombati egyház jövedelmeit adományozza a káptalannak — „intuita paupertate Capituli Strigoniensis” — III. Ince pápa az adományt megerősíti.)
- 42 A kápolna („capella archiepiscopalis”) tatárjárás előtti építésére bizonyíték, hogy 1249. március 15-én IV. Béla király itt jelöli ki a biztonsági okokból a várba telepített polgárság plébániájának helyét. I. Knauz: Mon. Strig. I. Nr. 485. p. 376.; majd 1256. december 17-én kelt oklevelében, kitélepítve a polgárokat a véglegesen, egyedül az érseknek átengedett várból, a kápolnát az érsek kápolnájaként bocsátja rendelkezésére. Knauz: i. m. I. Nr. 574. p. 439. skk. — 1272-ben merült fel első ízben az „ecclesia professionalis”-nak nevezett kápolna mellett a székesegyház kanonokaiból álló társaskáptalan felállításának gondolata. Ekkor a templomnak három oltára van. Knauz i. m. I. Nr. 784. 607.
- 43 A hat tagú társaskáptalan alapítására csak 1391-ben kerül sor. Bizonyos, hogy nem új építkezésről, hanem mivel „superna clementia voluit et vult ibi... de maiori divini cultus misterio provideri... et ipsa ecclesia valde pauper...” (Kanizsai János érsek 1391. dec. 26-i oklevele, I. Pór Antal Az Esztergom-várbeli Szent István első vértanúról nevezett prépostság története. Budapest, 1909. 96.), csak donációról van szó.
- 44 Pór Antal feltételezi az alapítással egyidejű építkezést (i. m. 8. skk.), Lepold Antal, ezt a feltevést elvetve, a kápolna építését Telegdi Csanád idejére (1330—49.) datálja, elsősorban azért, mert az alapfalakban talált fejezeteket a XII. század végi székesegyház részeinek tartja: Szent István király születéshele. Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján. Budapest, 1938. II. 505. skk. A kápolnaszerű épület rekonstrukciójához és történetéhez egyébként alapvető: i. m. 490. skk.
- 45 Horváth Henrik: Villard de Honnecourt és Magyarország. Árpád-házi Szent Margit síremléke és egyéb tanulmányok. Budapest, 1941. 97. sk. — vö. Marosi, E.: A kassai Szent Erzsébet templom és a későgótikus építéset. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények. 1967. 580. skk. — irodalommal. — E tanulmány kéziratának lezárása után, Gerevich László akadémiai székfoglalójából (A gótikus klasszicizmus és Magyarország) örömmel tapasztaltuk, hogy az ő, a pilisszentkereszti ásatások eredményeiből levont következtetései fentiekkel egyeznek.



## EINE GOTISCHE MADONNA AUS SOMOGYVÁR UND DER KREUZGANG DER SANKT-ÄGIDIUS-ABTEI

Der Autor sucht zum Torso der Sandstein-Madonna, die sich im Museum zu Kaposvár befindet und aus der Somogyvárer Sankt-Ägidius Benediktiner-Abtei stammt, Parallele in der französischen Plastik vom Ende des 12., Anfang des 13. Jahrhunderts. Die Madonna ist mit der Komposition der Madonna-„Porte-romane“ in Reims verwandt, und die Faltenbearbeitung weist auf Reims (Nebenfiguren der Porte romane, St. Rémi) und auf Laon (Jüngste-Gericht-Portal), Braine, Dijon (Notre Dame), die mit Reims in enger Beziehung stehen. Diese Zusammenhänge erlauben die Datierung des Bruchstückes auf die Mitte der 1210er Jahre.

Die Werkstatt dieses Torsos ist auch an den architektonischen und gebäudeplastischen Bruchstücken des frühgotische Züge aufweisenden Kreuzganges der Somogyvárer Abtei nachweisbar. Diese trennt der Autor ganz

entschieden von den romanischen Überbleibseln der Abtei, und das bis jetzt angenommene Datum um 1204 verlegt er wenigstens um ein Jahrzehnt später. Der Baustil von Somogyvár erscheint auch in einem anderen wichtigen ungarischen Zentrum, in Esztergom, wo er wahrscheinlich im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts den frühgotischen Stil ablöste. Hier entstand damals die Hl. Stefans-Kirche des Kapitels deren Grundriß während der Abbruchs 1822 aufgenommen wurde.

Die Tätigkeit der Werkstatt von Esztergom—Somogyvár, ihre Zusammenhänge mit dem sich herausbildenden champagnesisch-burgundischen architektonischen und plastischen Stil der klassischen gotik bereitet diejenige Verbindung vor, die zur Ungarnreise Villard de Honnecourts führt.



A közelmúltban közzadtuk a XIX. századi ipari forradalom korszaka európai iparművészetének az elemzését, ezúttal a hazai iparművészet hisztorizáló időszakának a kérdéseit vizsgáljuk meg.

A magyarországi művészeti fejlődés fő fázisai korábban is az európai nagy áramlatokból történt átvételek voltak; egy-egy stílusirányzat nálunk nem helyileg öregedett el, hanem az éppen folyamatban volt formákat váltotta fel az újabb, nyugatról jövő áramlat.

A magyar iparművészet hisztorizálásának első jelei a reformkor negyvenes éveiben csupán kezdeti tünetek voltak; a kibontakozás a kiegyezés körüli időben ment végbe. A hisztorizmus vizsgálata a társadalmi valóságok talajában gyökerező iparművészetek különösképpen alkalmasak; egy társadalom jellege jóval hűebben vetül ki az annak igényeihez szorosabban felzárkózó e művészekben, mint az egyéniben alkotó, egy adott időpont mindennapi társadalmi valóságaitól könnyebben függetlenülő, gyakran jóval az események előtt járó, ezért profetikusabb képzőművészetben.

A kiindulásnál mindjárt reá kell mutatnunk azokra a történetileg örökölt társadalmi, művészetszociológiai adottságokra és különbözőségekre, amelyek a magyar és a jelentősebb művészetekkel, fejlettebb műiparral bíró Nyugat között fennállottak. Mindamellett a hisztorizáló művészeti formákat kialakító körülmények között alapvető közös vonásokat is találunk. A hisztorizálás nálunk is a XVIII. századvég óta fellépett, irodalmisággal dúsan átfonódott történetiségnak, azon keresztül a népiességhazafiasba torkollott romantizmusnak a következőképpen, annak mintegy folyományaként jelentkezett. Létrehozói között itt is a tudatos, sőt tudósi eredményeket, a kor történelmi-irodalmi kultúrtságát és az újszerű gazdasági fejlődés addig nem ismeretes, nagyszámú sikeresit, az új típusú „nagypolgárt” találjuk. Ez a polgár már nem azonos az európai középkor, vagy a barokk idők városi polgárságával; az elnevezés, amelynek következtében a XV. századi brüggei, vagy firenzei polgára ugyanazon társadalmi-történelmi kategória alá lenne vonható a XIX. század utolsó harmadának mondjuk bécsi, budapesti középvállalkozójával, vagy éppen vagyontalan, de jó keresetű értelmiségijével, igen zavaró, és széles körben számos tévedés okozója. Az ipari forradalom meglehetősen nagyszámú sikeresit a vagyoni helyzet mellett iskolai műveltség, ízlésbeli jegyek, életformakülönbségek is egybekötötték; ez utóbbiakat az új névtelenek — nevezzük egyéb híján mi is polgárságnak — a megelőző feudalizmus még mindig továbbbővítő, de ez utódok által mégis, sőt annál inkább tisztelt formáiból állították, foltoztatták egybe. Az életformateremtés e pangása, az „újpolgári” társadalmi keretek megteremtésének lehetetlenülése, illetve az ilyen eredmények silánysága magyarázzák meg, miért volt a kor annyira képtelen sajátos, új művészi formák megteremtésére is.

A hisztorizmusban a már említett tényezők között igen lényeges helyet foglalnak el a társadalmilag újonnan jöttek illúziói. A történelmi formák így a feltörő sikeres réteg ábrándvilágát nálunk is kifejezik. Mivel azonban az első szerzőnemzedék figyelme kevésbé irányulhatott az új felé, a hisztorizálás korai fejlődési szakasza is még

szervesebb összefüggést mutat a maga mögött hagyott klasszicizmussal, másrészt a romantika iskolázott nemzedékei görögös ideáljainak megfelelően, amelyet a század közepétől az új iskolareformok mégcsak terjesztettek, a hatvanas—hetvenes években, most már tudatosabb újabb klasszikus formák tűntek fel, úgy az építő-, mint az iparművészetben. Az 1870-es évektől az élet művészi külső burka fokozatosan a beérkezettek, a „jobb emberek”, a felső rétegek és a középosztály felnőtt világának meseországává változott, amelyben a fiatal sikeres réteg álmodozókészsége, újonnan szerzett műveltsége, mindazonáltal parvenüské is egyszerre fejeződött ki; mindezt a kapitalista fejlődés főtemének gyors eredményei tették lehetővé.

Sajátos viszonyaink következtében a magyarországi fejlődés némileg módosult helyzetet mutat. A vékonyabb erű hazai kapitalizmus képviselői sohasem vehették birtokba az élet teljességét; a középnemesség jó részének, sőt egyes arisztokratáknak a reformkor, a függetlenségi harc során haladó magatartása nyomán megmaradt társadalmi jelentősége, ugyanakkor a jobbágyszabadság után is érintetlen majorsági birtokai az uralkodóházzal 1867-ben kötött kompromisszum nyomán újszerű, kapitalizálódó földbirtokososztály továbbélését tették lehetővé, amely az élet külső képét is átfogóan befolyásolta, színezte. Az új, bár főként középnemességi eredetű, de elszánt, energikus feltörőkkel hamar vegyülő vezetőréteg — a hetvenes évektől nevezték csak dzsentri-nek [1] — nem csupán gazdasági alapjaiban, de életformájában is különbözött a tisztán kapitalista fejlődésű országok új sikereseitől. Ezt az összetett közép- és felső réteget az átélte, jórészt általa mozgatott történelmi események, végül a nagyjelentőségű korszak 1867-es felemás lezárulása fáradttá, kiábrándulttá is tették. 1850 és 1860 között a magyarság nem harminc évnyit, hanem három évszázadot öregedett. Öregedett — bonyolultabbá lett; megvalósította Széchenyi reformjait és kiirtotta magából Széchenyi szellemét. [2] A politikai küzdelmek lezárulása után a parlamentáris élet jórészt üresjáratú aktivitása mellé új jelenségként lépett az anyagiak leplezetlen hajszolása, amelyben a „történelmi osztályok” nem bizonyultak éppenséggel tehetségesnek; a politikai vezetőszerep még az övék, a pénztőke viszont alulról-kívülről jötték útján gyarapodott. A két elem, a lehangoló jelenébből a későromantika útján elvágyódó tegnap nemessége és az új vállalkozó ember típusa közötti feszültség művészi realitással elevenül meg Tolnai Lajos műveiben, de kifejeződik Csiky Gergely drámai művészetében is; a Vasemberben az új típusú hazai tőkés így szól a társadalmi, politikai hatalomban még mindig túlsúllyal bíró történelmi osztályról: „... egy faj az, mely mindig még a régi korban él...” [3].

Magyarországon a történelmi osztályok további helyzete tehát a múlt viszonyok rögzítését a kapitalizálódás körülményei között is lehetővé tette (orosz, porosz hasonlóságok) és ez az élet művészi burkára sem maradt következmények nélkül. A hisztorizmus magyarországi főideje a kiegyezés és a millennium közötti három évtizedre, a liberális-nacionalista illúziók háborítatlanabb szakára esik. Az irányzat hazai kibontakozásának okait



is az általános európai fejlődésben találjuk meg. Erről korábban már szóltunk; [4] a hisztorizmus a magyar iparművészet terén a sajátos honi adottságokkal színezetten jelenik meg.

Létrehozó tényezői között különös szerepet játszott Bécs közelsége. A császárváros már a II. rokokónak nevezett időszakban is a kor művészeti irányainak egyik központja volt; most, a hatvanas évektől sokrétűen bontakozott ki a későromantikus (anglofil) neogótika mellett — sokszor azonban trecento részletekkel — az újabb rövid klasszicizmus, majd az itáliai cinquecento formáin alapuló új reneszánsz. A hisztorizmusra az egyes fázisok egymásutánálása mellett az egymásmellettség (stípluralizmus) is jellemző; ugyanaz a megrendelő vidéki kastélyát és annak berendezését Tudor stílusban, bécsi palotáját neoreneszánszban kívánta megalkotni. [5] Bécs iparművészete a neoreneszánsz felújítás egyik világközpontja lett; a kiváló tervezők, műiparosok között Van der Nüll a valóban császári pompájú új operaház belsősegeinek kialakításával valóságos iskolát létesített. Körötte olyan nagygéniű műiparosok nevelődtek, mint J. Storck, P. Michel, J. Schindler és annyian mások a bútortervezők, intarziaművészek, belső dekoratőrök közül. Hatásuk a monarchia egészére kiterjedt, formáik, ízlésük befolyásolta a magyarországi iparművészeti fejleményeket is.

A hisztorizmus magyarországi feltűnésében az adott társadalmi helyzet még külön segített; ha keletkezése általános európai okait a felnöttek illúziókeresésében, egy új, de kultúrtradíciókkal nem eléggé rendelkező réteg álmodozókészségében találjuk meg, amely régi formák felújításával kívánta a maga és a történelmi osztályok közötti űrt áthidalni, így a magyar átvételhez még az is hozzájárult, hogy a hisztorizmust nálunk csupán a Nyugattól való örökös hatásbefogadások újabb fejezetének érezhették. Amikor Császka György kalocsai érsek rezidenciáját a kor ízlésében felújította, kárpitokkal vonatta be, bútorokat és sok más iparművészeti tárgyat szerzett, a méltatók szerint Kalocsán „... egy ragyogó álomkép, egy fényes illúzió...” keletkezett. [6] Kévs helye volt a világnak, ahol a hisztorizmus e tulajdonságaival annyira illő lett volna, mint a politikai és társadalmi illúziók, ábrándképek akkori honában, hazánkban, ahol a közélet Tolnai L. kritikája helyett oly mértékben választotta Jókai költészetének álomvilágoldalait; a politikai realitások helyett pedig a nagyhatalmi önáltatást.

A díszítőművészetek talaján a kiindulás társadalmi és szellemi előfeltételei mellett a művességek valóságos helyzete is lényeges tényező. A szellemi összetevőket az esztétáknak az új jelenségekről vallott egykorú ítéletein át is megkíséreljük közelíteni.

A kor egyik vezető esztétája, Szana Tamás már 1875-eltől napjai művészeti hanyatlásának érezte az új irányt, s azért az irodalmi fejleményeket okolta, Jósika, Kemény történelmi regényeinek sok külsőséges leírását téve felelőssé napjai történelmi díszítő stílusáért; korát ismeretgazdagnak, de a művészetekben hanyatlónak tudta. [7] Greguss Á. etizáló esztétikája nem nyújt ilyen határozott állásfoglalást, bár ő már a hetvenes években hiányolta az „iparos művészeteket”, s az ipar mindennapi gyártmányain is a „szépség bélyegét”. [8] Velük szemben a kor jelese, Péterfy Jenő komolyan egyengette a hisztorizmus főirányának, a neoreneszánsz ízlésnek az útjait; Ruskinnal szemben is hevesen hangsúlyozta az általa annyira tisztelt reneszánsz elsőbbségét. [9] Péterfy a „költői képzelem archaizmusairól” vallott nézeteivel [10] a hisztorizmusnak is európai szintű kortárs-teoretikusává lett; széptana a kor reneszánsz díszítő-építőművészete hatásán nevelődött esztétika. De a hazai hisztorizmus ideológiáját erősítették Beöthy Zsolt szépről vallott nézetei is a görög és reneszánsz művészetek világának eszményítésével, kora haladó, a hisztorizmusból kifelé mutató irányzatainak a semmibevevésével. Beöthy a hazai hisztorizáló esztétika nacionalista irányzatának a képviselője, „történeti érzékünk erősödése elsőrangú szüksége egész nemzeti életünknek, biztosítéka haladásunknak” [11] — írja.

Az esztéták után a kor szépirodalmi irányaira vetve pillantást, az európai ízlésáramlatnak megfelelően nálunk is nagy súllyal szerepeltek a történelmi témák, úgy a mindinkább főszerepet vívó regény, mint a vissza-szoruló egyéb műfajokban. A főként a XVI—XVII. századi Erdély múltjából vett témák túl ismertek ahhoz, hogy e kérdésnél időzzünk; Jósika, Kemény Zs., Arany, de már előttük Dugonics óta a hazai szépirodalom kimeríthetetlennek tűnő romantikus-történeti témáinak tengerével (Kisfaludyak, Vörösmarty, Eötvös és mások) alaposan előkészítette a talajt a hisztorizmus úgyszólván természetszerűen tűnő képző- és díszítőművészeti hódítására. Közöttük mégis külön szót érdemel Jókai Mór életműve; történelmi írásai egyrészt a részletek, a bennünket elsősorban érdeklő belsőség-, berendezés-leírások gyakoriságánál fogva a legszélesebb hazai olvasóközönséggel ismertették meg a hisztorizálás dús, összetett formáit, amellet ezek a leírások terjedelmesek, ugyanakkor pontosak is lévén, a nagy emlékezőtehetsége mellett rendszeres jegyzetanyagára is támaszkodó, a francia anyagi, művészeti kultúrát előszeretettel ábrázoló író százazrek számára lett akaratlanul is kora hisztorizáló kultúrájának közvetítőjévé.

A képzőművészetek történeti irányja is közzismert; a müncheni és egyéb forrásokból eredő, java alkotásaiban nyugati mestereit is túlszárnyalt történelmi festészetünk a kor tudósaitól gondosan szerzett régészeti, történeti értesülései alapján lehető hűen visszaadott díszítőművészettel teljes belsősegeket, iparművészeti emlékegytéseket ábrázolt. Az építézet még közelebb hoz tárgyunkhoz; az 1860-as évek bécsi újabb klasszicizmusán és neocinquecentoján elindult új palazzo-alkotásaink díszítőelemei, mint az építészeté általában, részint azonos nyelvet beszélnek a legtöbb iparművészeti ággal, másfelől pedig díszes belsősegeik, tartozékaik kiképzéseinel szinte valamennyi iparművészeti foglalkoztatták. Ybl Miklós, Schikledanz, Szkalniczy, Weber, Petschacher, Schulek, Steindl, a Stornók működése a legszorosabban függ össze a kor díszítőművészetével.

Az általánosabb társadalmi tényezők, a külső nyugati hatások mellett a XIX. század hatalmasan fellendült magyar történelmi tudományosság fő hajtóereje a hazai hisztorizmusnak. E kutatási ágak élén a század közepétől igen jelentős tudományos egyéniségek állottak és ezek többnyire személyes hívei a történeti formák jelenük számára való felelevenítésének.

Ipolyi Arnold már a kiegyezést követő években felvázolta az ókori, középkori és reneszánsz iparművészeteknek azt az idealizált képét, amely után szerinte korának is haladnia kell. Mint az új irány legtöbb tudatos harcosa, ő is a barokk elítéléséből indult ki, különösen a jelenéig tartott rokokót ostromozva, de a közhiedelemmel szemben súlyosan megrótt a „homályos, zavart fogalommal uralkodó” romantikát is; a történelmi hűség neoromant, neogót helyezve helyére (Viollet-le Duc hatására?) [12]. Ő tudatosította első ízben a magyar iparművészet, különösen az ötvös- és textilművességek önállóbb történeti múltját. [13] 1861-ben Magyarország középkori emlékszerző építészetéről megjelent műve a hazai hisztorizmus valóságos nyitánya. A 70-es—80-as években az ő buzgólkodására sokasodtak el a katolikus templomok „újközépkori” felszerelései, amivel a hazai ötvösiipart is fellendítette.

A kor ízlésének másik nagy éltetője hosszas nyugateurópai tapasztalásai nyomán a hazai műértést legtovább fejlesztett Pulszky Ferenc volt. Ő a kiegyezést követő hazatérte után a műipar kérdéseit is erőteljes társadalmi agitációval szorgalmazta. Szereplése az iparművészet és a múzeumügy kapcsolatait is elősegítette; Kossuth londoni ágense a közelből figyelhette Albert herceg nagy művének, a South Kensington Múzeumnak az életre-keltését a kor stílusáramlatait Angliában is megvalósító újszerű iparművészet felélesztése érdekében. Pulszky hozta haza elsőként a „műipar-múzeum” eszméjét; az új intézménytípus, amely a londoni példa nyomán Párizsban, Bécsben, majd mindenfelé elterjedt, eredeti és másolati gyűjtemények, könyvtár, ipar-rajztanodájával, a művész és iparostársadalmat, valamint a szélesebb



közönséget egyaránt tanító előadássorozataival a történelmet felélesztő új formák eleven színtere lett.[14]

De nemkevesebbé szolgálta a hisztorizálás folyamatának kiteljesedését Henszlmann Imre is, aki a hazai középkori műemlékek és műtárgyak közzéadásával főként a középkori stílusok iránti érdeklődést fejlesztette; munkásságával ő is a hazai iparművészet történetes irányát kívánta szolgálni.[15] Rómer Flóris és Hampel József régészeti életműveinek társadalmi hatásai a történelmi formák elterjedését segítették elő több olyan kiállítás szervezésével, amelyek Pesten, Bécsben, de a vidéki nagyobb városaink egész sorában, Nagyváradon, Kolozsváron, Pozsonyban stb. a közgyűjtemények mellett a főúri kincsesházakat is közszemlére adták, kifejezetten a hisztorizáló ízlésirány mellett propagáció okából.[16] Rómer már 1865-ben rendezett ilyen kiállítást Pozsonyban nyugat-magyarországi kincsekből. Pasteiner Gyula az 1877. évi műtárlatot egyenesen Mátyás király óta a legnagyobb hazai művészeti eseménynek mondotta.[17] A nagy gyűjtő, történetíró, mecénás főpap Bubics Zsigmond példáját már több hasonló kortársa közül emeljük ki: Bubics gyűjtőtevékenysége, kiállításai, kitűzött pályadíjai, írói munkássága mind a történelmi formák fejlesztését kívánták szolgálni.[18]

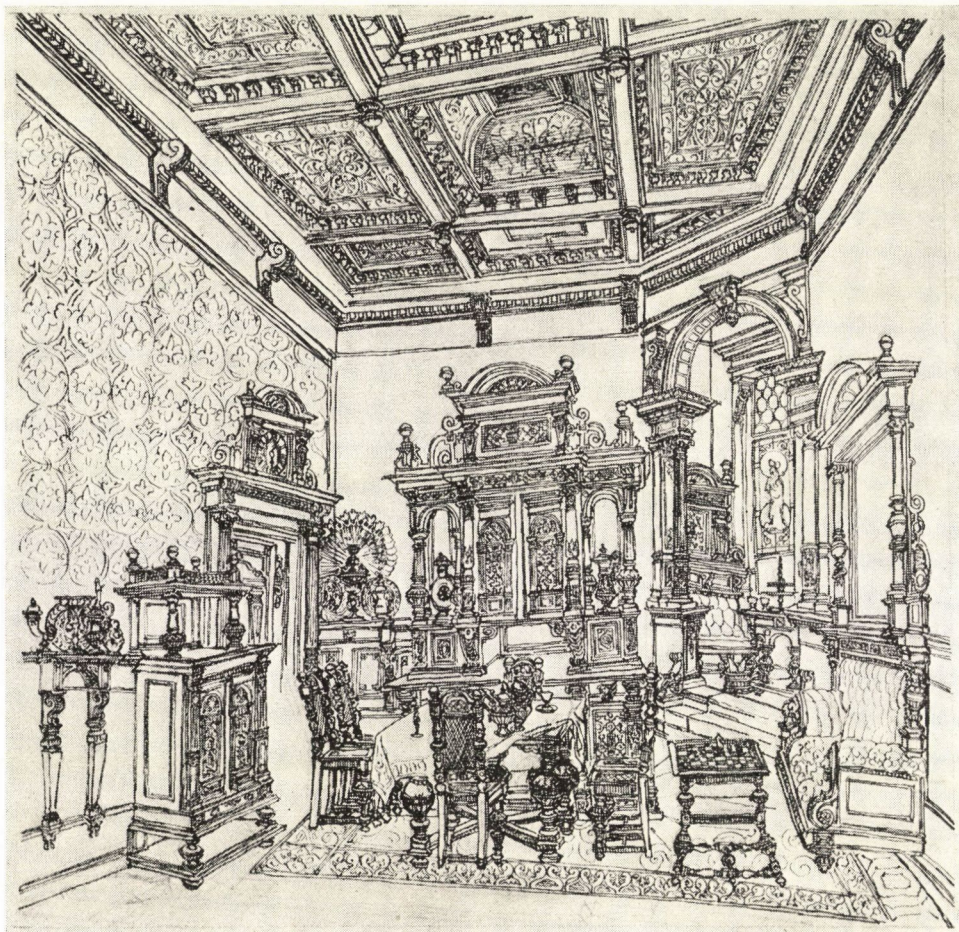
Mindezek a törekvések és munkálkodások a kor uralkodó hisztorikus ízlésén belül a nemzeti múlt formáinak a felélesztését is fő célul tűzték ki; a hisztorizmus folyamatának nacionalista irányok felé térítése másutt is általános és mindvégig megfigyelhető jelenség maradt.

Történelem, annak segédtudományai, esztétika, szépirodalom, úgy a szellemi közélet porondján, mint a

magányos búvárlatokban tehát nálunk is egyesült erővel segítették elő a kiegyezés táján a hisztorizmus útjait akkor, amikor a közeli Bécs annak egyébként is egyik európai fő központja volt.

A hisztorizmus hazai, mégha oly rövid vizsgálatánál is érdemes tekintetet vetnünk azokra a nézetekre, amelyekkel a legmértékadóbb kortársak az új művészi irányzat feltűnését kísérték.[19] Korszakunk előestéjén úgy tudták, hogy a XVIII. század vége óta közelmúltjuk, a klasszicizmus művészete a teljes hanyatlás állapotában volt; elfajult ízlés az csupán, teljes volt a tudatlanság, a silány, haldokló művészet inkább csak a folyamatos szükségleteket elégítette ki. A régmúlt — beleértve a barokkot is — művészi iparosra közönséges mesteremberré lett, akiben a régi formaérzék paránya sem maradt meg. Miskovszky Viktor és a kor többi hazai hívatottjai a századközépi nagy világkiállítások után az 1867. évi londoni kiállítás nyomán figyeltek fel az új hisztorizáló formákra és azok teljes tetszésüket nyerték el. Ettől kezdve hangzott el mindinkább a kívánság jó ízléssel bíró hazai műipar életrekeltéséért; jó ízlésen most az újszerűen ható történetes formákat értették.[20]

A rövid életű közép-európai romantika polgári-érzelmes későbiedermeier világa után a história páthosza következett el: ez a disztóművészetekben újabb rövid klasszicizáló irányzattal indult, amely a hetvenes évek elején még tartott. Iparművészetünk ekkor, a céhrendszer kihunyta és a műipar majdani tudatos megteremtése között meglehetősen szünetelő, agonizáló korszakot élt át. Azonban hamarosan jelentkezett a hazai kíváncsi is, nemsokkal az első külföldi történetek nyomán, páro-

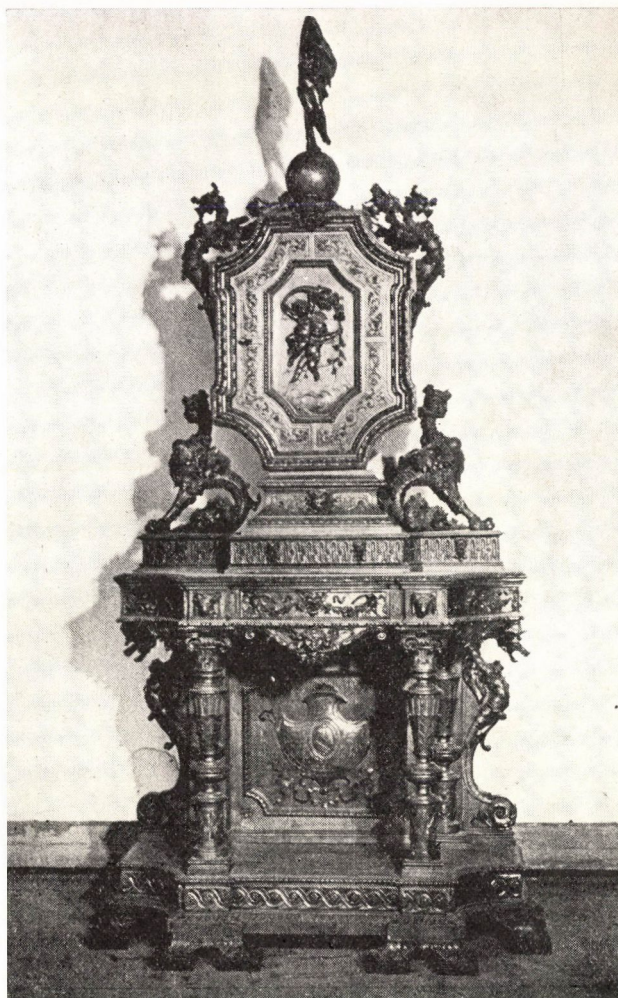


1. Képzelti új-renaisszánsz belsőség. Stornó Ferenc műve. Az 1880 körül készült rajz jellemzően mutatja a hisztorizmus fülledt-dekoratív elrendező szándékait; az egyébként külön jelentőséggel is bíró neorenaisszánsz elemek a történelmi barokkot is felülmúló halmozódásban lüktetnek a ferde tengelyű terekben.



sulva a magyar jelleg igényével. Az Iparművészeti Múzeum, Könyvtár és iskola hármasságának keletkezése ismeretes tény. A rövid klasszicizáló átmeneti irányzat első jelentkezését Ybl Miklós ekkori dekorációin, a Zsolnay gyár legkorábbi termékein, grafikákon, egykori épületdíszítéseken, belsőiségekben egyaránt megfigyelhetjük.[21] Majd a közízlés rövidesen nálunk is az olasz reneszánsz felé fordult. Kiválóbb hazai építészeink, díszítőművészeink tanulmányutak nyomán telítődtek Itália formáival; Bécs közelsége azonban napjaik kész eredményeinek átvételére is csábított. A császárváros első építészeinek, Th. Hansennek Heinrichs-Hofja számos közepesebb hazai tervező-, építész és díszítőművész számára lett mintakép, de ugyanígy azzá vált sikeres üvegyárosának, Lobmeyernek, vagy műbútorasztalos-tervezőinek görög klasszicistából egyre inkább a cinquecento felé közelítő formanyelve. Kelety Gusztáv a Deák szobor emelésekor tudatosan fejezte ki azt, hogy kora számára a neoreneszánsz a vezető formakincs. „... reneszánsz legyen, mert e stílusajta hozzánk legközelebb áll, s azt oly architektúrával pótolni, mely a jelenkori és különösen nemzeti művészetünk bélyegét magán viselje, úgy sem vagyunk képesek.”[22] Kelety ezen jellemző véleményéből több mindent is megtudunk a kor önmagára vonatkozó nézeteiből. Egyrészt tisztában volt jelene stílusúrrjével, amelyet az csupán a régiből történő változtatás alapján tölthet ki; a reneszánsz világméretű felújításánál meg éppen úgy érezte, hogy ahhoz nekünk művészeti múltunk alapján külön is közünk van, s emellett, már a hetvenes években felvetette a hiányzó önálló nemzeti művészet kérdését. A társadalmi alapfontosság öntudatára lett polgár humanista műveltségéből is táplálkozó reneszánsz-előszóretetének nálunk is jelentős egyengetője lett a reneszánsz témákkal foglalkozó történetírás. Pór Antal monográfiái a ragyogó olasz évtizedek magyar vonatkozásainak közkinccse adásával szolgálták a kor történetes háttérét. A reneszánsz a hetvenes évek folyamán hazánkban is úgyszólván az élet egészét birtokba vette. Csupán a II. rokokó előzményeket továbbfejlesztett női viseletek, egyes, főleg vidéki reprezentatív célú építkezések berendezkedései, mint a keszthelyi Festetich kastély e kori neobarokk periódusa és az egyházi díszítőművészetek jórészeinek középkorias formái voltak ez alól kivételek. Az építészet és a díszítőművészetek különösen szorosan kapcsolódtak egymáshoz; az olyan mesterek, mint Schikedanz Albert, művei részletfinomságaival, az egyes tagozatokat gondosan mérlegelő architektonikájával — az eredeti reneszánsznak is sajátjai — kifejezett iparművészeti feladatok megoldását is szívesen vállalták. Jellegzetes alakja a kornak id. Stornó Ferenc. A müncheni romantikából kinövő mestert az építő-díszítő-iparművészetek egésze érdekelte; számos tervezése — műemlék-restauráló tevékenységét itt nem érintve — aminők soproni polgári palotájának, bécsei dombi műtermének belsőiségei, de különösen enteriőrtervei a neoreneszánsz nagypolgári illúzió-életének valószínűsítőjévé avatják az egykori olasz—német reneszánszformák e bűvárát, aki a bécsei dóm e kori helyreállításánál is működött, képzése ott fejeződött be, hazai tevékenysége nyomán iparművészetünk formaátvételeinél a német hatások erősödtek meg.[23] Stornó a hazai műipari oktatás kezdeteit teremtette meg azokkal a „műiskoláival”, amelyeket emlékeztető műemlékhelyreállításai mellett szervezett. Ő már 1850 óta pannonthalmi, besztarcebányai restaurálási műhelyeiben betanította a résztvevő kovácsokat, lakatosokat, festőket rajzai kivitelezésére. De később Steindl, Schulek, Kelety is fejtettek ki hasonló tevékenységet. A műiparosok iskolázása érdekesen torkollott a reformkort még nemsokkal maga mögött hagyott időszak polgári-demokratikus kíváncsiságába. A műipari iskolázástól haladó módon az önmagát igazgató társadalom önkormányzatra alkalmasabb egyedei kinevelését is remélték.[24]

A neoreneszánsz közízlés kezdetén Miskovszky Viktor, aki egy 1870 utáni útján ismerkedett meg a reneszánszszal, az olaszos formákat „... nemcsak kiváló szépsége, életrevalósága, s célszerűsége, hanem határozott stíljé miatt is...” ünnepli, a „... csodásshépségű, ... s

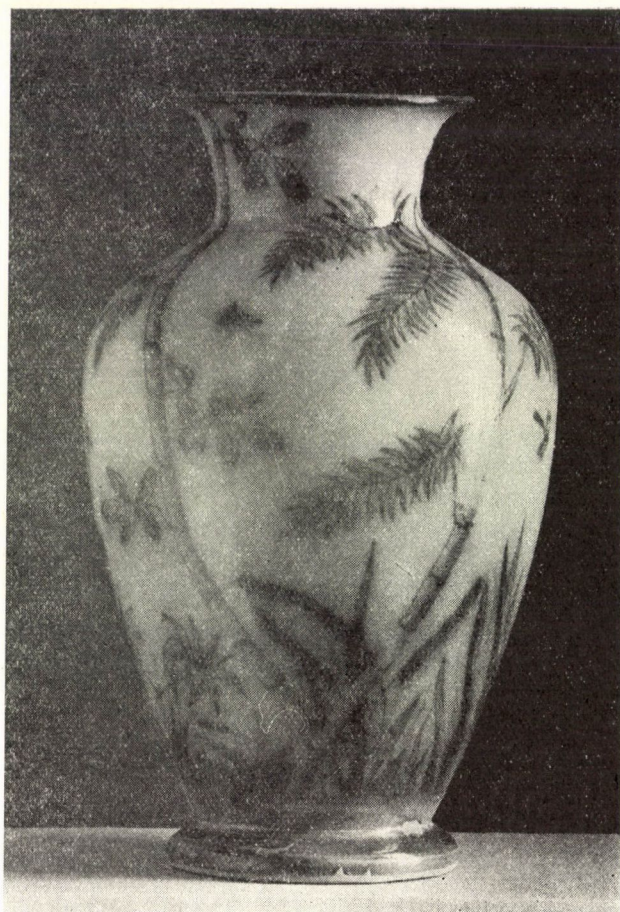


2. Díszszekrény, magyar, díjfa; Behr Lajos Menyhért műasztalos készítménye, 1885 k. ltsz.: 24502., m: 238, sz: 104, mélys.: 46 cm. Alól konzolasztalserű, felül szekrényrésszel. XIV. Lajos stílu elemekből önkényesen kapcsolt festői-zsúfoli díszítőelemek együttese.

vidor jellemű renaissancestilt”. Miskovszky is már a hetvenes években önérettel vallja, hogy a reneszánsz átvételében a XV. században mindenki mást megelőztünk. Nem érdektelen itt tudnunk, hogy a reneszánsz kultúrában volt különös-előkelő XV. századi szerepünk első ízben Henszlmann Imre döbrent reá századközépi visegrádi kutatásainál. A neoreneszánsz műformák e felemelkedő szakában hazai méltatói tudatosan hirdették, hogy az minden más stílus közül a legszebbet alkotta, különbet a hideg, kimért görögnél és a római díszítmód halmozott pöffeszkedésénél is (!). Miskovszky harcos művészeti írásai feltárják azt a küzdelmet, amit a hisztorizmus e főága az elsőbbségért a hazai porondon is megvívott az ókori és a román-gót formák „mű-régiség-tani”-nak érzett jelentkezései ellenében. A „modern ember világnézete, kultúrája azon alapokon nyugszik, melyeket az olasz renaissance és a reformatio megvetettek. ... ez törte szét a középkor bilincseit ... a művészetben a szép iránti érzék emelkedik uralomra...”[25] A kor olyan technikái újításai, aminők a karcsú, lebegő vasszerkezetek voltak neoreneszánsz formákban, a technikai haladás híveit megerősítették abban, hogy az új történeti formák modern jelenünk méltó kifejezései. (Nyugati pályaúdvár ilyen szerkezetei stb.)

A gyér kezdetek után az 1880 körüli időktől biztató jelenségek mutatkoztak műiparunk ágaiban is. 1873-ban





3. Porcelánfajansz váza, Zsolnay, Pécs. 1870. u. ltsz.: 56.536.1. m: 41 cm Krémszín máza a XVI. századi reneszánsz technikákat felújító hisztorizáló francia kerámiaművesség nyomán, míg mintázata a történelmi formákkal elégedetlen ugyancsak francia eredetű törekvésnek a hatása alatt keletkezett, amely a XIX. század közepétől mindvégig a természetes növényi motívumokból kiindulva kereste kora díszítőstílusának a kibontakozását. Az „öserdő” dekorok az újat kereső florealis szándékokon át vezetnek a l'Art nouveau felé.

Kelety Gusztáv szerint még „... nálunk szűk termelés gyér részvét, a műforgalom tökéletes hiánya, szóval a művészetek életfeltételeinek teljes pangása...” található,[26] tíz évvel később azonban Pasteiner Gyula úgy látja, hogy „a magyarság most izlelte meg a művészi dicsőséget, és ezentúl azt mind jobban szomjazni fogja.”[27] Úgy mondhatjuk, hogy a hetvenes években előretörő újreneszánsz műformák inkább csak az építészetben és annak díszítési-tartozékaiban mutatkoznak. Az iparművészet századközépi nagy európai lendülete a politikai események miatt nálunk teljesen kimaradt; a kor nagy iparművelőit, így az 1862. évi londoni Magyarországi, az Osztrák-összbirodalom része lévén, alig szerepelt. Zsolnay Vilmos azonban hisztorizáló kerámiatermékeivel az 1873. évi bécsi kiállításon már elismerést vívott ki. Hisztorizmus 1874-ben a hazai őskori formák felújításánál tartott, majd egyre változatosabb, több korból merítő mintáival az 1878. évi londoni világkiállításon feltűnő sikert aratott. A bútorművesség a mindennapok igényesebb kíváncságnak kielégítésére ugyancsak az új formák felé fordult; ez évtizedbeli alkotásain a II. rokokó szerves-összefogott sima vonalait már mértéktartóan váltják fel a reneszánsz egyedi elemekben gondolkodó tektonikusabb szerkezetei; a hetvenes évek hazai bútorain még erősen érzik a mögöttes negyedszázad és azok



4. Porcelánfajansz váza, Zsolnay, Pécs. 1880 k., Valószínű Zsolnay Júlia műve. ltsz.: 1396. m: 22 cm A hisztorizmus magyaros törekvéseire jellemző, kései „virágos reneszánsz” és iszlám elemekből összeállított mintázattal.

aránylag kevesebb változatot mutatnak. Az ötvösség, a textil, az üveg művészete nemigen jutott előbbre ebben az évtizedben. 1880 előtt az elkésett II. rokokó formák mellett az újabb görögös klasszicizmus palmetta, meandersorai csak félénken jelentkeztek még az előbbi korból örökölt hagyományos formákon. Különösen nehezen indult el az új úton ötvösművészetünk; amely a céhrendszer megszűntével átmeneti válságba jutott. „... az (ti. az ötvösség) ... a legszegényebb viszonyok között teng, egy egyszerű gyertyatartót nem képesek elkészíteni...”[28] Az üvegművészetben a Zay-Ugrócz-i Schreiber-féle gyár változatos termékein az újközépkoriaktól a népies mintákig egyaránt felelevenített. Messze kiemelkedik a korból Zsolnay Vilmos életműve; általa a hazai hisztorizáló kerámiaművészet európai jelentőségű tényezővé lesz; az nemcsak úgy szólván végigismételte az emberiség kerámiamúltjának egészét, de feledésbe merült történelmi technikák újrafelfedezésével vette birtokba annak kifejezőmódjait is. Zsolnay a hazai őskor, a prekolumbián, ókori keleti, ókori, iszlám, távol-keleti, többféle reneszánsz, habán és sok más forma felújítása mellett a kor nemzeties elveinek is engedve a magyaros-népies motívumok egész Huszka József-i tárházát is alkalmazta. Ugyanakkor porcelánművészetünk (Herend, Hüttel, Fischer gyárak, műhelyek) ennek az európai barokknál nem régebbi művészetnek csupán a XVIII. századi és távol-keleti eredetű formáit másolhatták.

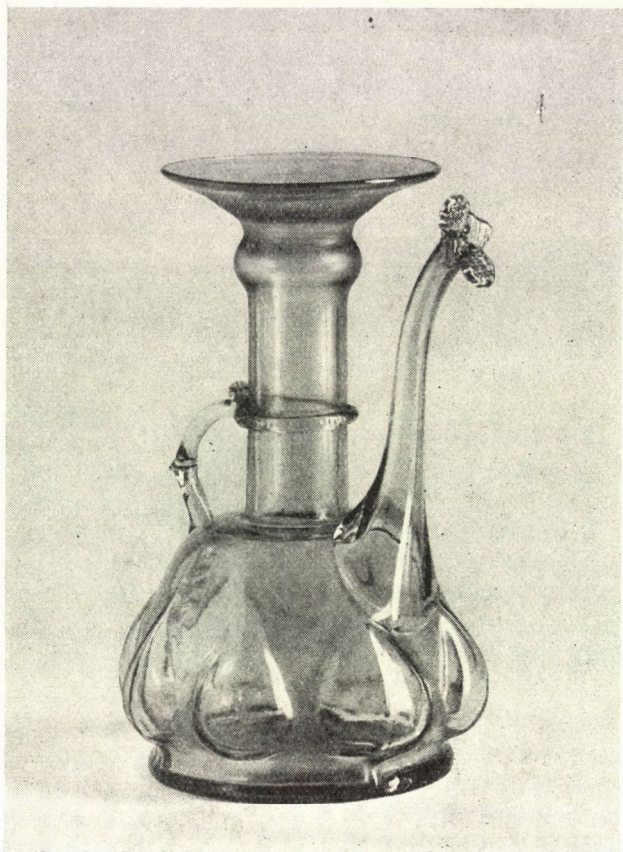
Ilyen körülmények között jött létre 1872-ben az Iparművészeti Múzeum külföldi létesítések, a londoni, párizsi és bécsi példák nyomán; összetett célkitűzései között a hazai iparosság látókörének kiterjesztése az első helyen





5. Váza, keménycserép, Fischer J., Budapest. ltsz.: 22352., m: 28 cm. Felső részének sötétkék alapon színes és aranyozott díszítménye az iszlám ornamentikából merít, közöttük hangsúlyozott magyaros díszítmények, a palmettás díszek a honfoglaláskor ötvösmotívumkincsére emlékeztetnek.





6. Üvegkancsó, Dr. Pantocsek Leó terve. XIX. sz. vége. m: 16,8, ltsz: 23295. Zöldes, irizáló felületű, nagyjából gót formák némi későrómai részlettel.

szerepelt. Az új intézmény, múzeum, könyvtár és iskola együttese ilyen irányú tanfolyamok sorát szervezte meg. A múzeum létrehívása mellett emigrációs külföldi tapasztalatai alapján különösen a két Pulszky folytatott agitációt.[29] Az új múzeum megnyitását az ipar- és kereskedelemügyi miniszter ígérte gyámolítását. Első anyagát az akkori bécsi világkiállításon vásárolták; Majláth György országbíró szavai szerint: „A művészet ugyanis, midőn az iparra nemesítőleg hat, dúsán helyezi el tőkétjét, ... a kölcsönös hatás, melyet a művészet az iparra és viszont gyakorol, ... korunkban is érvényesülhessen.”[30] Bár az egész múzeumkultúra a XVIII–XIX. századi újszerű tudományos-történetiesség szülötte, közöttük legjellemzőbbnek éppen az iparművészeti múzeumokat mondhatjuk, mint amelyek a hisztorizmus gyakorlati valóra vállalását nem pusztán szemléleti úton — ez a fő különbsége minden más múzeummal szemben — de tevőlegesen is hivatottak voltak megvalósítani. Az iparművészet e múzeuma, mint másutt, itt is szorosan kapcsolódott az iskolával, s e korszerű tevékenységének rövidesen európai visszhangja is lett.[31] Az iparművészeti iskolázás a kor egyik fő követelménye lett. A kiegyezés között még mindig nem vetette meg az ilyenfajta intézmények alapjait. Dapsy László már 1869-ben panaszolta az iparososztály legmélyebb tudatlanságát, sürgetve szakiskolák felállítását.[32] Az Iparművészeti Iskola mellett Mintarajziskola is alakult, igazgatója a történelmi formák és közöttük a neoreneszánsz egyik előharcosa, Kelety Gusztáv lett. Az iparművészet e hazai irányítói többnyire önfeláldozóan merültek el a kor ízléshullámaiban. A régmúlt korok formáinak felelevenítésére irányult e nagy tudományos tudatosság azért is fordult súllyal a reneszánsz felé, mert az elterjedt előítéletek szerint (Rus-

kin és mások nézetei) a díszítőelemformák a XVII. század óta indultak romlásnak, ennél későbbi időszakokra nem érdemes figyelmet pazarolni. A középkori stílusok viszont inkább csak egyházi feladatok körében megfelelőek. Ezzel szemben a korai reneszánsz és a cinquecento műformáit számos közkézen forgó külföldi monográfia is terjesztette. Így a hetvenes évek szerény kezdetét csakhamar a nyolcvanas évtized tudományos-művészeti tudatosságai váltották fel. A reneszánsz építészeti-tektonikus gondolkodású szerkezetei az építészeket meglehetősen az idők élére állították; Schickedanz mellett mások is nem csupán belsősegeket, de bútorokat és egyéb művészeti ágakban is terveztek; Uhl Sándor olasz, flamand, német és francia reneszánsz bútorterveket készített.[33] Az 1885. évi Országos Tárlat azután alkalmas színhelye lett az elért szint és a törekvések bemutatásának. Ekkorra, különösen Morelli Gusztáv mintagyűjtése, már meglehetősen formakészlet mennyiségét bocsátottak a hazai iparművészek rendelkezésére. A mintalapok készítése, a sokszorosítás a hisztorizmusnak fő gyakorlati mozgatója volt és ezt nálunk a Kereskedelemügyi Minisztérium hivatalból szorgalmazta. Megbízásai nyomán Morelli mellett Edvi Illés Aladár és mások állították egybe a mintasorozatokat.[34] A nyolcvanas években fejlődött ki Róth Miksa üvegfestészete, Jungfer Gyula és többek kovácsoltvas művészete; előbbi a középkori formákat természetszerűen gyakran alkalmazta, míg Jungfer gyakorlati okokból a barokk stílefejezetekig is felhatolt; ő nehezebben választhatta ki előképeit pusztán a reneszánszból. De a csillárokat, réz-bronzvereteket a 80-as évek elején még nagyjából külföldről szállították.

A kor műkritikája az új irányzat termékeitől elsősorban a korhűséget követelte meg, az igényesebbek azonban hamarosan észrevették a hisztorizálás árnyoldalait, a gyors, tömeges sokszorosítások következményeiként a „hitvány részletezéseket”. [35] A kor neoreneszánsz főáramlatának pozitív méltányolói is óvták a tervezőket az okatlan dekoratív mintahalmozásoktól, figyelmeztették előképeik jó formai összhangjára. Felhangzott azonban a legilletékesebbek egyikének, Radics Jenőnek a hangja, aki már az 1878-as párizsi világkiállítás tanulságait is abban foglalta össze, hogy a régmúlt tárgyai inkább csak általános tanulságra valók; megtaníthatnak a formák világában helyesen gondolkodni, nevelik az ízlést, s a modern ipar egyelőre ugyan régi tárgyakat másol, legalábbis a régiek szellemében alkot, azonban a kor új iparművészetek csiráit rejtli! [36]

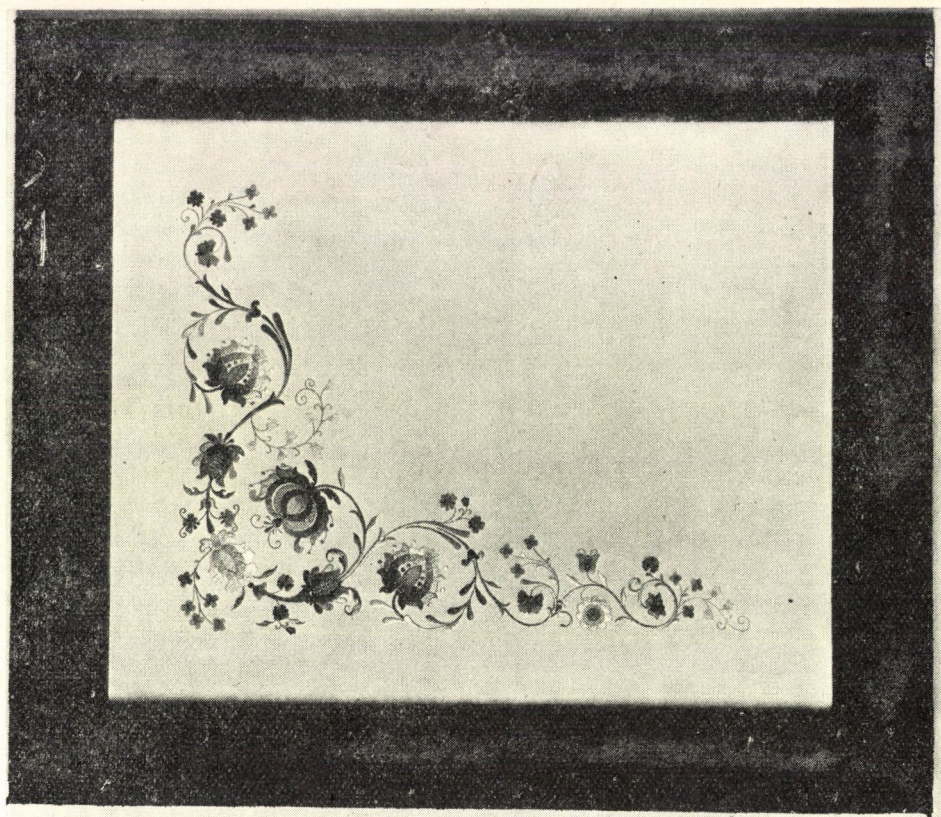
A háromévtizedes neoreneszánsz főirányzatú hisztorizmus a II. és a III. rokkó közé esve, tudatosan határolta magát el a barokktól. E „romló, hanyatló” stílusokat igen sok gáncs érte ekkor. De találon jegyezte meg Mérey-Horváth, hogy éppen a kor ízléssel bíró emberei sajátos módon szívesen gondolkodtak ekkor is e „romló, hanyatló”, de szerves formákban. M. Horváth talán az első, aki már a 80-as években elmondotta azokat az ellenvetéseket, amelyeket mások csak az irányzat leűnté után hangoztattak a neoreneszánsz ellen, (Bierhamer V. és mások érvei) így az álmonumentalitást, otromba, üres alpátoszát, plágiumainak banalitását stb. A kortársak a neoreneszánsz alkotásait élénk kritikával kísérték; különösen egy-egy sikertelenebb alkotása körül, mint a díszítőművészeti kérdéseket is rejtő budapesti Egyetemi Könyvtár épülete (1873–76) esetében, az egész irányzatot érintő ellenvetések is elhangzottak. A hamis alpátosz és egyéb ellenérvek közül figyelemre méltóak azok a hangok, amelyek a túldíszített formáknak életmódunkhoz képesti ürességét panaszolják. Radics Jenő végig megnyilvánult ellenérzései mellett Pittler Kamill, a párizsi, londoni művészeti fejlemények legjobbszemű megfigyelője az 1889. évi párizsi világtárlaton látottak alapján tette fel a hazai műipari helyzetre vonatkozó kérdést: „miért kell az expressz vonat és a telefon korszakában a művészeteknek most is a régi góth és renaissance korbéli társzekerekben utazni ...” példaadóként üdvözlö a hisztorizmuson már túlnövő francia művészeti törekvéseket; azt, hogy a kiállítás már szakított minden ízléssébi tradícióval. „... a régi műemlékek lelki szegények általi arcátlan megpróbálása-





7. Üvegkancsó, Giergl Henrik műve, 1890. k. ltsz.: 1173. M.: 19,2 cm, Gömbölyded, kúpos testű, üvegje halvány olajzöld színű, azon magas zománcfestéssel színes virágos díszítés, négyes elrendezésű tulipános minta arabeszk-rozettás rendszereket fog egybe. A bonyolult díszítés a hazai virágos reneszánsz hatására készült, egyes részelemeiben még a sz. középi romantika gyakorlata is érzik.





8. Hímzés, magyar, 1890 k. A kultuszminiszter ajándéka 1898-ból. Utsz.: 13974., ker: 43×51 cm, Lobmayer Eugenia műve a budapesti állami női ipariskolából. Fehér selyem alapon sokszínű selyemszállal, „magyar stíli” grándtalmavirágos indadísszel, a XVII–XVIII. sz. első felében volt ún. úrihímzések nyomán készült. Technikája laposöltés, csomózás és ún. „arab technika”. Zöld peluche keretben.

nak...” mondva jelene itthoni helyzetét, s...” odaadnék a jelen mindenét, ha csak egyetlen olyan tárgyat látnék, amely nem emlékeztetne már látott dologra...” ti. napjai hisztorizáló műtermékeire.[37]

Részünköről a hisztorizmusnak és abban uralkodó főágának, a neoreneszánsznak gyengéit nem annyira az előképek pusztá utánzása tényében, mint a nem kellő elmélyedéssel történt kiválasztásokban és főként a szerkesztések elégtelenségében látjuk. A kor a legtöbb esetben igen kevés eredetiséggel, ötlettelenség, sablonosan ismételte a már untilg ismert reneszánsz szerkezeteket, elemeket; sajátos az ellentét a nagy történelmi, művészettörténelmi felkészültség és a gyenge eredmények között, jóllehet az iparművészek gondosabban láttak feladataikhoz, mint a különösen sablonosan dolgozó építészek legtöbbje (pallérstílus). Nincs helyünk arra, hogy a felelevenítések kérdéseivel foglalkozzunk; a történelmi példák átvétele többféleképpen történt; egyes elemek elegyítéseiből alkottak újat, ilyenkor is kétféleképpen, ti. egyazon stílusorból, vagy ellenkezően, távolabbeső korok elemeit vegyítve (pl. quattrocento, korai barokk, XIII. Lajos elemeket), máskor meg egész mintaszerkezeteket emeltek át jelenükbe, ismét máskor régi korok műtárgyát kópia-szerűen, vagy azt megközelítő hasonlatossággal készítették el. A tatari Fischer keménycserépgyár meg éppen meglevő gipszmintái nyomán kezdte kopizálni saját korábbi termékeit.[38]

Igen lényeges, mondhatni fő kísérő elve volt a hazai hisztorizmus időszakának is a külön nemzeti díszítőstílus kérdése; a szándék önálló hazai formanyelv megteremtésére annyira visszatérően és egyes nacionalista körök megfogalmazásaira is emlékeztetően hangzott el, hogy jelentkezése önkéntelenül is a kor függetlenségi politikájára emlékeztet. A nemzeti múlt iparművészeti

feltámasztása művészeti múltunk ismeretét tételezte fel, ennek viszont a kor művészettörténete, régészete ugyancsak az elejét járta, így az idevonatkozó szándékok és elvek meglehetősen önkényességével, nyomukban pedig szenvedélyes vitatásokkal találkozunk. Láttuk Ipolyi Arnold úttörő szerepét a nemzeti múlt anyagi kultúrájának tudatosítása terén; első ízben ő vetette fel az egykori hazai sajátos műtechnikák felélesztésével megvalósítandó nemzeti műipar létrehozásának kívánalmát. Kelety Gusztáv is már 1874-ben sürgette az „iparmúzeum” és vele a műiparosság támogatását. Az 1873. évi bécsi világkiállítás feltűnő eredményei a hazai hasonló szándékoknak is tanulságként szolgáltak, amelyek egyaránt kívántak nemzeti műipart, múzeumot, oktatást és tárlatokat.[39] Említettük az ötvösművészet átmeneti válságát; a hazai szükségleteket egyideig ekkor az osztrák és a cseh műipar látta el,[40] az iparművészet nemzeties történelmi iránya mégis annak egy szűkebb ágával, középkori ékszereink külföldi kivitelre készült másolataival indult meg.[41] Réthy László már a nyolcvanas évek első felében lelkesülten szolgált egy magyar stílusról, eszerint „a magyar szűrhímzésektől és a tulipános ládaktól Munkácsy művészetéig, egy falusi házikótól a Nemzeti Múzeum csarnokáig minden a nemzet stílje, ... mert egyéniségéből fejlődik...”[42] Az ilyen és több kortársa mondatai mögött első pillanatra talán az elegendő ismeretek hiányából eredő nacionalizmust éreznők; valójában H. Taine-nak a környezeti hatásokról szóló tanítása húzódik itt meg. Ipolyi Arnold és Miskovszky Viktor talán legelsőként vetették fel azt az ezután háromnegyed századig kísértő, majd Lechner Ö. életművében legmagasabbra szökkenő gondolatot, hogy a magyar múlt művészeti, főként díszítőelem-emlékei a legnagyobb mértékben alkalmasak arra, hogy a jelen és a



jövő iparművészete, építésze belőlük fejlődjék tovább, sőt a jövő korszerű magyar művészetének egyetlen forrása csak ez lehet csupán.[43] Ha azt akarjuk, hogy nemzeti jellegű műiparunk legyen, elő kell vennünk sajátos régi műtechnikánkat is, hangoztatta Ipolyi.[44] Felhívásuk nyomán fordultak különös figyelemmel a hazai kései-provinciális reneszánsz főként református ekléziáknál őrzött művészeti berendezései és emlékei felé. Ipolyiék hatására szakított a hisztorizmus művelt közvéleménye azzal a nézettel — Széchenyivel is szemben —, hogy a magyarságnak történelmi századaiban nem volt művészete; éppen a hazai reneszánsz emlékeinek felkutatásával és közzéadásával igyekeztek igazolni, hogy a magyar múltnak is volt művészete, műipara és ezt elsősorban a kései, a XVIII. század népies irányzataiig is elnyúló hazai provinciális reneszánszban ismerték fel. A másik nagy területe e szándékoknak és reményeknek a hazai ötvösség gazdag múltja volt. Az 1884. évi Országos Történeti Ötvösműkiállítás (ötvösműtárlat), amelyen a kor első ízben látta együtt a hazai főpapi és főúri kincstárak mellett a bécsi, aacheni, ambrasi és más gyűjtemények magyar eredetű középkori anyagát, a legavatottabbakra, a Pulszkyakra, Ráth Györgyre, Ipolyi Arnoldra nézve is „buzdító tanulságul” szolgált. Szendrey János szerint az anyag „bizonyára lelkesítő példa leendő műiparunkra, s... remélhetjük, hogy a hazai... ötvösművesség újra felölti majd hajdani fényes köntösét.” 300 kiállító 7500 tárggyal szerepelt e kiállításon, amelytől az esztergomi érsek „megfejthetetlen tartózkodással” zárkozott el.[45] Ennek mintegy előkészítőjéül Kolozs-

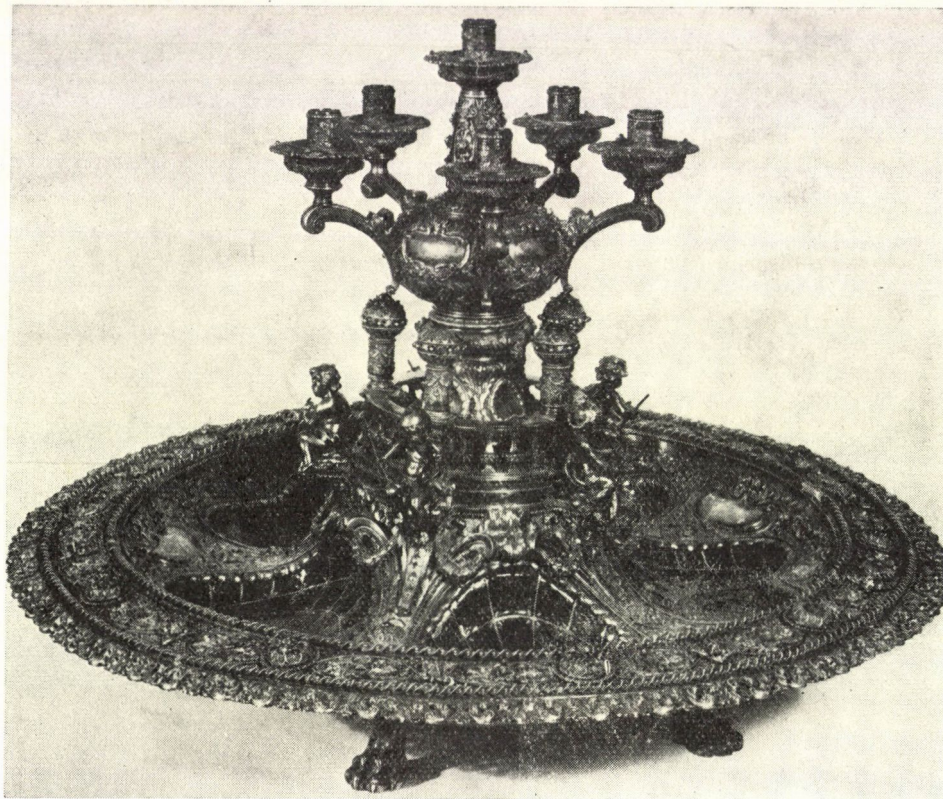
várott 1882-ben az erdélyi főúri családok ötvöskincseinek kiállítása nyílt meg és hasonlókat a vidéki városok egész sorában rendeztek (Székesfehérvárott, Nagyváradon stb.).

A legelkeszebb, egyszersmind legtovább működött harcosa a magyar múlt ornamentikájából való jövő-teremtésnek azonban Huszka József lett. Vajdahunyad vára belsősegei helyreállítójának, számos harcos-elvi írásmű írójának kutatásai között az iparművészet, néprajz és építészet egyaránt szerepeltek. Lelkes, megszállott agitációjával, amely a magyar műiparnak főként a népiesnek tartott történeti formákból való megújulására irányult, s amely a széles közönségre irodalmi és mintalaptevékenységgel szinte mindmáig hatással van, Huszka a sokféleképpen előbukkanó „magyarosságok” legtöbb hiedelmének az ősatya lett, tevékenységével azonban kortársainak heves ellenzését is kivívta.[46] Éppen Huszka J. propagatív elveinek az ellenesei, Szendrey János és mások kezdték a hisztorizmus időszakában a mindinkább felgyülemelő műtörténeti ismeretek világosságánál a hazai reneszánsz motívumkincseit elemezgetni, kiderítve azok olasz, iszlám és más eredetét. Azonban Szendrey is kíváncsún tartotta, hogy ezekből a mintákból egyéni, hazai jellegű iparművészet fejlődjék ki, s remélte, hogy „ez üde, természetes és őszamatú elemek... az iparművészetek minden ágában a legnagyobb haszonnal... alkalmazhatók” lesznek.[47] Szendrey, aki a hazai gótika és reneszánsz ötvösműveinek és miniatúráinak részletmotívumai egybevetésével igyekezett fényt deríteni a magyar múlt díszítőművészetére, helyesen tudta, hogy a magyar műgyakorlat idegen



9. Terítőlap, magyar, 1890. u. A kultuszminiszter ajándéka 1898-ból. ltsz.: 13975., ker: 42 × 42 cm. Hollós Károly terve, Freuda Janka készítménye a budapesti állami nőipariskolában. Világoskék selyem alapon fehér selyemszállal lapos arab technikával csomózva.





10. Asztali dísz, gyertyatartórésszel, ezüst. Magyar, a Bach-ruch cég készítménye. 1890. k. ltsz.: 63.558.1—3., m: 60. Főként XIV. Lajos stílus elemeit vegyíti kevés reneszánsz, régence és több gót részlettel, zománc rátételein pedig a magyar kései reneszánsz elemei is megjelennek. Díszítései között a különböző színű zománcok, igazgyöngyök és ékkövek (smaragd, almandin) egész sorát találjuk. Ezüst felületei részben aranyozottak, öblei nagy, lila zománcozott rekeszekkel kitöltöttek.

— és nem östuráni! — formákat felhasználva hozott létre valaminő helyi jelleget.[48] Szendrey elsőként elemezte a habán díszítvényeket is, kimutatva azok eredetét; buzgó kutatója volt a hazai XVI—XVII. századi reneszánsznak. Huszka ellenében a kor tudományosságából nemsokára a régészet is megszólalt Hampel József személyében, aki honfoglaláskori és középkori díszítvényeink különböző idegen összetevőit mutatta ki.[49] Huszka terjedelmes mintakönyve azonban a középiskolai rajzoktatáson át századunkra is jócskán átjutott és úgyszólván jelenünkig hat.[50] A Huszka József-féle romantikus hisztorizáló nacionalizmus mellett, amely honfoglaláskori, reneszánsz és a XVIII—XIX. századi népi motívumaiból (matyó hímzés, fafaragás stb.) igyekezett ősmagyar eredetűnek vélt örökérvényű díszítőművészetet kifejteni, a kor főtörekvésének tekinthetjük a nemzeti jellegű műiparért folytatott küzdelmet, amely a hisztorizmus egész korára jellemző volt.

Hogy a magyar múlt egy-egy nagy jelentőségű emlékeanyagfajtája hogyan termékenyítette meg a hisztorizmus évtizedeinek művészetét, arra példaképpen az Iparművészeti Múzeum 1882. évi könyvkiállítását említjük, amely

11. Karosszék, magyar, 1896. Alpár Ignác terve. ltsz.: 54.223.1. Özv. Fittler Kamillné hagyatékából. m: 125, sz: 80, mélys.: 64. A millenniumi kiállítás királyi fogadószobája számára készült. Hársfa, részben aranyozott, domborított bőrkárpittal. A hisztorizmusra jellemzően eredetileg olasz reneszánsz ülőbútor szerkezetet román stílusú formával vissza.







12. Ennér Kornél Fő u. 15. palotájának könyvtárterme. A XIV—XV. sz. forduló gótikájához közelálló tölgyfa-berendezés a romantika óta folyt neogót kastélybelső átalakítások kései polgári folytatása az eklektika formái között.





13. Nagypolgári palotabelső kiképzés. 1888. k. Emmer Kornél egykori otthona. Budapest, II. Fő u. 15. Fogadószoba a Duna-parti oldalon. A Feszty Árpád pannóival díszes, stukkós műmárvány kiképzésű, északi oldalán két oszloppal és öt ívvel gazdag díszítményrendszer már a III. rokokó ízlését mutatja, részelemei között azonban még XIV. Lajos motívumokat is találunk. A stílformák elegyítése, a részelemek, és a nagyvárosi neoreneszánsz palotában barokk főúri enteriőr a csoport-stílvéltet meg; míg az 1888-ban történt befejezés egyébként is a III. rokokó kezdő idejével esik egybe (idő-stílus elv).

a Corvinákban rejlő reneszánsz formaértékeket azok hazai történeti jelentőségével együtt tudatosította, felkeltve egyúttal az érdeklődést egykori könyvműves-kultúránk egésze iránt.[51] A neoreneszánsz kultúra a humanizmus kíváncsi polgárelődei nemlétében nálunk amúgyis a Corvin családban találta meg történelmi őseit; az ilyen előzményekkel is felékesített hazai neoreneszánsz propagálóját történészsíkon Fraknói Vilmos volt Poór A. említett tevékenysége mellett.[52] A stílusorszak végén a millenniumi várakozás légkörében Beöthy Zsolt hangoztatta a hisztorizmus elvi szükségességét, a nemzeti élet teljességének elsőrendű tényezőjeként. A haladás fogalmát még a liberál-nacionalista Beöthy is egybekapcsolta a hisztorizálással; ez a nézet az egész irányzatot végigkísérte.

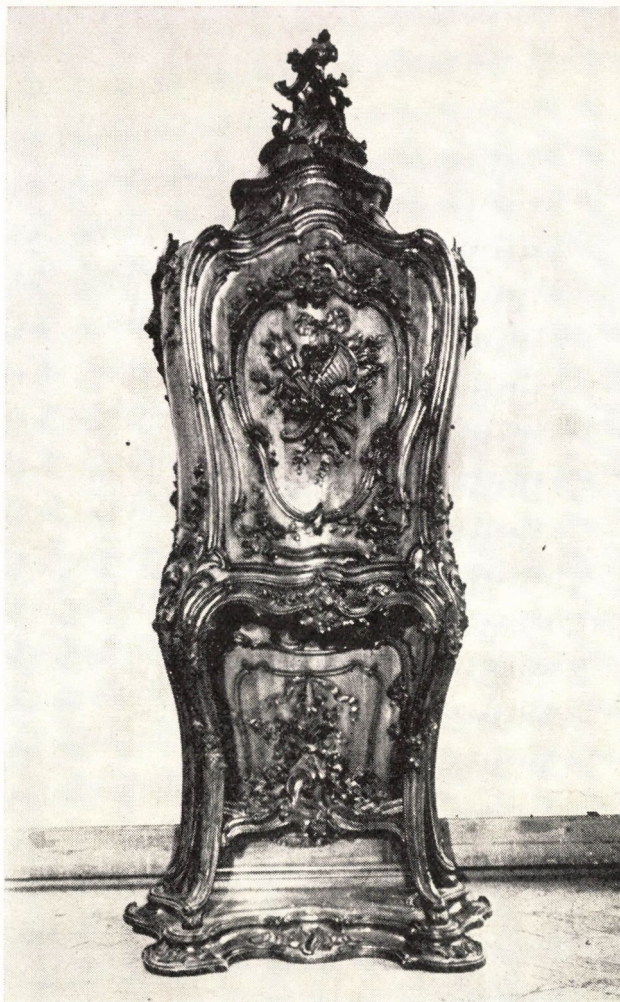
A hisztorizmus e főágainak uralma világszerte a kilencvenes évek közepe táján törött meg, rövid újabb neorokokó irányzat átmenetével adva helyet az új növényi ornamentális dekoratív művészetnek. Magyarországon az államalapítás ezredik évfordulójának hatalmas ünnepségei azonban a történelmiség elvét éppen ezekben az években különös súllyal helyezték előtérbe. A millennium ünnepsorozatai a díszítőművészeteket soha nem látott módon hívták segítségül, s a fényes eseményeknek természetesen a magyar múlt különböző korszakai stíljé-

ben kellett pompáznuk. A hazai iparművésztszadalmak mozgósítása és nagyszabású vizsgálja is volt ez az év, a közönség és a műértők elé táruló hatalmas anyag újból az esztétikai értékelés mérlegére tette a hisztorizmus egészének kérdését.[53] A befogadó építmények építészeti dekorációi mellett az eddig legnagyobb történelmi berendezések keletkeztek; mint korábban Schikedanz, most Alpár Ignác tervezett építészeti felfogásban súlyos tektonikájú (neoromán) bútorszatokat, építészeti díszait a román korban még nem létezett bútorfélékre, pohárszékekre, íróasztalokra(!) és más egyebekre ültette át. Az ezredéves kiállítás legrepresentatívabb részei, a királysobák mind neorománban készültek, de a magyaros formák keresése itt is állandóan kísértett, a millennium formakísérletei közben világott ki tán leginkább, hogy az iparművészet előtt, tegyük hozzá, hogy teljes jóhiszeműséggel, a század magasszintű nemzeti irodalmának Arany Jánossal beteljesült történeti eredményei lebegtek, azt igyekezett utolérni. A magyarosság igénye most is a főszenpont volt; a kritikusok jórésze vizsga szemekkel kereste azt, elítélően hangoztatva az „idegen befolyást”, mítsen sejtve arról, hogy koruk, a hisztorizmus éppen a stílegymásmellettélések, a művészeti pluralizmusok főideje. A nemzeti vonásokat annál inkább követték, mert úgy tudták, hogy az angolk preraffaelitiz-



musa eleven gótikus tradícióiból, a németek ónémet reneszánszuktól, a franciák hatalmas nemzeti formakincs-örökségük széles hőmpölygő egészéből, de az oroszok is bizáncias hagyatékukból merítettek, miközben még a skandinávok is sikerrel tettek szert saját korszerű-nemzeties történelmi formakincsre. A millennium hazai hisztorizmus nagyszabású záróvizsgája volt, amelyen a hazai középkor főszólamai mellett azonban megszólalhattak az európai stílusörökség számos más válfajai is. A városok jellegzetes módon a polgárinak érzett neoreneszánsz hazai formái között fejezték ki múltjukat, de most megelevenültek — az éppen divatos III. rokokó készítésére — a barokk változatai is, a kastélykultúra XV. Lajos—Mária Terézia főtónusai mellett a korábbi átmeneti reneszánsz-barokkok, sőt Hány Gyula tervezései nyomán összetettebb formák (a velencei barokk) is megszólalhattak. Szóhoz jutottak a keleti stílusok is. Most már a hisztorizáló módon alkotó iparművészek, tervezők, cégek komoly gárdája mozgott az iparművészet porondján, akik az elmúlt három évtized úgyszólván minden irányzatát egyesíthették a reprezentatív kívánságok miatt többnyire nagyméretű műveiken. Így Giergl E. üvegdísz serlegén velencei formaelemek között a Huszka-féle nemzeties szűrőmotívumok is előtűntek, de székelykapuk elemeiből képzett belsőségek mellett — e században már harmadízben — az empire is újból előkerült.

A millennium sajátos módon időpontjával a hazai hisztorizmusnak éppen az irányzat letűnésekorai fő erő kifejtése volt. Fő jellemzője nálunk is a díszítmények „horror vacui” elvű zsúfoltsága, a tenyérnyi nyugodt felületet sem engedő elemhalmozódásoktól feszülő dísz tárgyak a motívumok egymásmögötti mélységeit sem mindig helyesen felmérhető bonyolult ornamsösszességekké váltan szolgálták a reprezentáció illúzióit: e tulajdonságaik azonban a kor magasabb esztétikai szinten álló bírálóinak kritikáit még az ünnepi napokban kihívták.[54] Önkén-



14. Díszszekrény, magyar, 1890 u. ltsz.: 51.1762.1., m.: 224, sz.: 80, mélys.: 33,5. Emmer Kornél palotájából. A III. rokokó hazai terméke; gondosan formált mozgalmasságot képez, részletei festői halmozottsággal elevenítik meg a századvég reprezentációs igényeit.



15. Írókészet, porcelánfajansz. Zsolnay, Pécs. 1896. Az Iparművészeti Múzeum épület-felavatási okmányának aláírására használta I. Ferenc József. ltsz.: 1378.a—d., á.: 20. Eleven, tüzes színű dús díszítésén a kor magyaros motívumtörekvéseinek tömege kel életre.



telenül is felvetődik a kérdés, milyen lett volna a millenium művészeti arculata, ha annak történelmi dátuma csupán néhány évvel későbbre, a florealis új irányzat ellenállhatatlan áramlatára esik?

Egyébként azoknak az éveknek fő iránya a nyolcvanas évekkel óvatosan jelentkező, 1890 után pedig a mindennapok kizárólagos színét jelentő újabb, III. rokokó volt; ez zsúfolt díszítmenyvegetációval az időközben egyre morbidabb, „századvégi” érzésvilágú, tevőleges történelmi szerepének ormain már átbukott nagypolgárság dekadens, egyszersmint bombasztikus reprezentáció-vágyait törekedett megvalósítani. A jobb ízlésű szemlélő a hellenisztikus Alexandria formaelfajultságaként ostromozta ezt az igen rövid, alig évtizedes irányt, amely azonban a kor folyton növekedő műipari termelési lehetőségei nyomán alaposan elárasztotta a társadalmat; Budapest és a vidék hisztorizáló habarcszukkódíszes álpalota-tömkelegének komoly hányada származik azok belső díszével, berendezéseivel együtt a III. rokokó évtizedéből. Jellemzői nálunk is a barokk különböző korszakainak önkényes keverése egy képzeleti francia rokokó mint főstílusrendszer keretei között, — gyakran Zelezný nagysikerű bécsi III. rokokója nyomán. Meg kell állapítanunk azonban, hogy a hazai hisztorizmus egész ideje alatt annak legöntudatosabb képviselői, Hibján Samu, Hány Gyula, Radisics Jenő, Fittler Kamill és mások szívesen tekintettek Bécsen át nyugatabbra, Párizs, London irányába; nálunk nemegyszer hangzottak el kritikák a bécsi neoreneszánszról. [55]

A polgári túlaradó műveltségcsömör okozta kultúragzaltáció, amely örökösen új művészeti, azzal együtt új formacélokat vett üzőbe, [56] rövidesen annak az újabb iránynak tárhatta ki magát, amelynek jelentkezései a milleniumi készülődés előestéjén már nálunk is megfigyelhetők voltak, sőt amely valamelyest még az ezredévi kiállítás seregszemléjének háttérében is ott húzódott. Az Iparművészeti Iskola Fittler Kamill francia fejleményeket mindig szemmel tartó vezetése nyomán elsősorban dekoratív festészeti terveiben de ötvösmun-

káiban, üvegművességében már a nagy kiállításon is határozottan előtűntek a szecesszió tisztán növényies, újszerű szerkezetei. Radisics Jenő úgy hisszük, Európaszerte is egyik legkorábbi észlelője volt a hisztorizmus kelles közepén a készülődő l'Art nouveau-nak; ő a történetiséget inkább csak jelene régi technikák lehetőségeiből való megújulásában látta.

Ez alkalommal nincsen terünk annak bemutatására, hogy a szecesszió jó évtizednyi hazai — akkor sem teljes — uralma után miként fordult vissza ismét történelmi formákhoz; 1907 tájától a XVI. Lajos (copf)-elemek jelentek meg az új stílus fogalmazásában és elrendezésében, hogy újabb évtized múlva, már az első világháború éveiben egyre elhatalmasodva a húszas évek újabb neobarokkjában közel egységesen vegyék birtokukba a felületeket.

Nem érdektelen megjegyeznünk, hogy jelenünk művészeti tudatában a múlt díszítőművészetének nagyfokú elítélése nem annyira a történelmi korszakok stílusaira, mint a XIX. század hisztorizmusára irányul; ha nem is értünk egyet H. G. Evers és mások örökön volt és örökké élő hisztorizmus-elvével, [57] évtizedeink növekvő történelmi (régészeti-művészettörténeti) iskolázottsága a múlt formakultúráinak mindezesebb ismeretéhez vezet; a díszítettség irányában megnyilvánuló ellenszenv olyankor is a gépi civilizáció kezdő évtizedeinek paradoxként ható történelmi kulisszái ellen irányul, amikor a nem szabatosan formált támadások a dús díszítmenyeket kedvelő régmúlt korokat céloznak.

A hazai díszítőművészetek világában lezajlott több jelenség is figyelmeztet arra, így az olasz novecento átvétele, majd a személyi kultusz újabb klasszicista kísérlete, hogy a múlt díszítőművészetének felelevenítései hatalmas műveltségi örökséget magával hurcolt jelenünkben, s az attól még inkább terhes jövőben újra és újra megismétlődhetnek, s a minden múltbeli formával szembe forduló, a „múzeumok kultúráját” harcosan elvető szándékok a mának is csupán egy részét jelentik.

Kiss Ákos

#### J E G Y Z E T E K

1 A magyarországi gentry kérdéshez I. Concha Gy., Budapesti Szemle, 1910.

2 Németh László: Minőség forradalma. Bp., 1940. III. 38.

3 Csiky Gergely: A Vasember. Bp. 1902. 239. (I. felv. 4.)

4 Kiss Ákos: Néhány gondolat a hisztorizmus iparművészeti (díszítőművészeti) kérdéseiről. Kézirat.

5 Franz Windisch-Graetz: Innendekoration und Mobiliar des Historismus. Alte und Moderne Kunst. 10 (1965) 79. sz.

6 Művészeti Lapok, 2 (1895) 1—2.

7 Szana Tamás: Vázlatok. Bp. 1875. 1—7.

8 Greguss Ágost: Rendszerezésképtana. Bp. 1888. I., 3—4.

9 Harsányi Zoltán: Péterfy Jenő a képzőművészetről. Eger, 1957. 5.

10 Dénes Tibor: Péterfy Jenő esztetikája. Pécs, 1930. 47—48.

11 Dr. Beöthy Zoltán: Esztetika. Bp. 1893.; Uő. Budapesti Szemle, 1896. 7. k. 140.

12 Ipolyi Arnold: Műparttörténeti tanulmányok. Budapesti Szemle, 2 (1874) 225.

13 Ipolyi Arnold: A magyar iparélet történeti fejlődése. Bp. 1877. 30—34.

14 Pulszky Ferenc: Múzeumokról. Budapesti Szemle, 1875. V—VI. 241.

15 Henszlman Imre: Budapesti Szemle, 1878. 33—34. sz. 169—177.

16 Hampel József: Műtörténetünk és az ötvösműtárlat. Budapesti Szemle, 1884. 39. k. 293—307.

17 Pasteiner Gyula: Budapesti Szemle, 1885. 43. k.

18 Kiss Ákos: A Bubicz Sigmund gyűjtemény. Iparművészeti Múzeum évkönyvei. 6 (1963) 75—92.

19 L. 4. j.

20 Miskovszky Viktor: A művészi ipar a Felvidéken. Művészi Ipar. 1 (1885—86) 10—11.

21 Ybl Ervin: Ybl Miklós. Bp. 1956. 33—34. 125. kép.

22 Kelety Gusztáv: Budapesti Szemle, 1879. 19. k. 37—38. sz. 332.

23 Művészeti Lapok. 2 (1895) 10.

24 Ipolyi Arnold: A magyar iparélet történeti fejlődése. Bp. 1877. 39.

25 Miskovszky Viktor: A renaissance hazánkban. Budapesti Szemle, 1876. 21. sz. V—VI. 408—416.

26 Kelety Gusztáv: Budapesti Szemle, 1873. 1. k. 218.

27 Pasteiner Gyula: A magyar szobrászat. Bp. é. n. II. 372.

28 Szalay Imre: Jelentése az Iparművészeti Tanáchoz. Művészi Ipar. 1 (1885—86) 143.

29 Pulszky Ferenc: Életem és korom. Bp. 1958. II. 59., 140., 414.; Pulszky Károly: Előadása a fővárosi Iparoskörben. Művészi Ipar. 1 (1885—86) 193—194.

30 Kelety Gusztáv: Budapesti Szemle, 1874. 432—.

31 Marius Vachon, Rapports ... sur les Musées et les Écoles d'Art industriel ... Paris, 1885.

32 Dapsy László: Budapesti Szemle, 15 (1869) 254.

33 Művészi Ipar. 1 (1885—86) XI. t. 301.

34 Benczur Béla: A művészi ipar és dekoratív művészetek stílusa. Bp., 1897.

35 Mérey-Horváth: Művészi Ipar. 1 (1885—86) 95—96.

36 Radisics Jenő: A művészi ipar ... korunk jelszava lett. Művészi Ipar. 1 (1885—86) 12—15.

37 Művészeti Szemle, 1 (1885) 6. sz. 8.; Fittler Kamill: Művészi Ipar. 4 (1889) 129—133.

38 Mihalik Sándor: FA 16 (1964) 236—237.

39 Kelety Gusztáv: Budapesti Szemle, 2 (1874) 432.

40 Ipolyi Arnold: A magyar iparélet történeti fejlődése. Bp. 1877. 31—34.

41 Ipolyi Arnold, i. m. (I. 12. j.)

42 Réthy László: Magyar stíl. Bp. 1885.

43 L. 25. j.

44 L. 41. j.

45 L. 16—

46 Huszka József: Teremtésünk igazán magyar műipart. Művészi Ipar. 5 (1890) 38—41. (Röpirat formában is megjelent.)

47 Dr. Szendrey János: Művészi Ipar. 6 (1891) 73—96.

48 Dr. Szendrey János: A keleti és a nyugati művészet hatása a magyar díszítmenyekre. Művészi Ipar. 7 (1892) 34.; Uő. Művészi Ipar. 6 (1891) 73.

49 Hampel József: Magyar ornamentika. Magyar Iparművészet. 2 (1899) 28.—Huszka József, Uo. A régi hazai ornamentika. 149—157.



50 Huszka József: A magyar turáni ornamentika története. Bp. 1930.

51 Szilágyi Sándor: Az Iparművészeti Múzeum könyvkiállítása. 1882. Budapesti Szemle, 1882. 30. k. 333–335.

52 Csánky Dezső: Budapesti Szemle, 1891. 66. k. 222–225.

53 Ráth György–Györgyi Kálmán: Az Iparművészet 1896-ban. Bp. 1897.

54 Az osztrák példák utánzására I. Rómer Flóris, Arch. Ért. 2 (1869–70) 167–168.; ellene, N. m. Művészeti Szemle, 1 (1885) 6. sz. 8.

55 Faragó Ödön: Iparkiállítás Drezdában. I. e. j. 369–372.

56 Így a Szandrik ötvösműhely, Zay–Ugrócz egyes termékei.

57 Hans Gerhard Evers, Historismus. Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussionen... München, 1965. 25–42.

## HISTORISM IN HUNGARIAN APPLIED ARTS

The cult of traditional style — in applied art — began to appear in the 1840's. It flourished at the time of the compromise with Austria, in the sixties. In Hungary, too, the cult of traditional style in applied as well as in fine arts occurred following the preliminary period of other literary, historian, art-collecting activities of intellectual life. The understanding of the cult of traditional style should be based on that of its social background. In Hungary, rather an agrarian society, similarly to East Europe, Prussia and Russia, the gentry and the aristocracy took upon themselves, necessarily, a part of the cultural tasks of bourgeoisie. Consequently the course of the cult of traditional style was greatly affected by the taste and demands of the society, basically feudal, and in process of belated bourgeois development. According to the author the bourgeoisie of the time of that style is not identical with the citizen known all over the historical Europe. It is a successful type of industrial-capitalist who — beside his financial potentials — was characterized by his newly acquired historical education, by his nostalgia for old cultural forms. To all that a modern parvenu hunger for representation was added.

In the beginning the marks of the traditional style were enthusiastically received by the Hungarian aestheticians, the neo-Renaissance — because of the rich preliminaries of Matthias Corvinus in the 15th century — became of great importance. Among its precursors Arnold Ipolyi — who, with scientific apparatus, dressed the religious art in neo-mediaeval forms — played a leading role. Ferenc Pulszky, one of the leaders of the emigration in 1848, served — with his great erudition and with his acquaintance with arts — the cause of the cult of traditional style. From 1865 on many exhibitions were organized of the old Hungarian ecclesiastical treasures. At the upheaval of the traditional style the previous classicism, rococo II, and romanticism were denounced.

Around 1870 in Hungary, too, it started with a new classicism, then it revived the forms of the 16th century Italian Renaissance. Later on, a detailed scientific investigation followed. Especially the greatly appreciated quattrocento forms were emphasized, while the

development of specific local national decorative arts was urged. Not only the national past was anxiously revived but even old local techniques — as cloisonné, textile-craft, Haban faience-craft — were renewed. Beside Viktor Miskovszky, József Huszka was a leading figure of such intentions with national characters.

The simultaneous application of several old styles — the style-pluralism — is also characteristic for the Hungarian development. Though the neo-Renaissance played a leading role, even during its height, for clerical purpose, the neo-Romanesque and neo-Gothic were favoured, whilst for aristocratic representations, even now, a type of Baroque has been found most suitable. The cult of traditional style was greatly promoted by the national education of arts and crafts; for this purpose the Museum of Applied Arts and of its library were founded (1872).

The most outstanding was, perhaps, Vilmos Zsolnay's lifework the faience-craft, which covered the whole ceramic past of mankind and renewed even the old Renaissance-Islamic technique the metal-lustrine (eozin). All through it was characteristic for the Hungarian cult of traditional style that despite of Vienna's proximity it followed with attention the English, French and other Western developments and realized soon the priority of the French artistic trends. The leading aestheticians of the nation fore-saw the promise of "l'Art nouveau".

The festivities — organized on the 1000 years anniversary of the Hungarian state in 1896 — signified the demonstration and at the same time the end of the national cult of traditional style. In the nineties the leading role of the neo-Renaissance was succeeded by that of a renewed neo-Baroque (rococo III) and that — in turn in 1897 — gave way to a new floral decorative style — to the secession.

The cult of traditional style was revived by the greatly increased cultural benefits of the 18th and 19th centuries. The large-scale spreading of aesthetic education generated several traditional style-like new trends in ornamental art in the 20th century and similar phenomena may occur in the future too.



KÉSKÖZÉPKORI FRANCIA INVENTÁRIUMOK  
MAGYAR VONATKOZÁSAI

Az alábbi gyűjtés nyersanyag, mellékterméke annak a kutatásnak, melyet az esztergomi Mátyás kálvária felső részével kapcsolatban folytatok. A kálváriához vezető út végét ma még nem látom. Céлом, hogy Theodor Müller és Erich Steingraber kitűnő, a műfajt összefoglaló dolgozatából kiindulva korszerű monográfiát készítsék a tárgyról, mely egyébként a ronde-bosse műfaj e korszakának legkiválóbb emléke. A fenti két szerzőtől a tárgyhoz kapcsolt frásos adat, melyet a magyar szakirodalom is átvett, miszerint a kálváriát Isabeau francia királynő ajándékozta volna Zsigmondnak nem állja meg a helyét; a szerzők egyike vissza is vonta<sup>[1]</sup>. Az ajándék ugyanis egy mellkereszt volt. Az adat egy múlt századi munkából való, eddig nem sikerült kideríteni, létezik-e még az a levél, melyre a mű szerzője hivatkozik: *Im Jahr 1424 liess sie (Isabeau) dem König (Zsigmond) ein goldnes Kreuz mit Edelsteinen und Perlen und einen Beutel mit Heilighümern überreichen, in einem eigenhändigen Schreiben ihn bittend: »er möcht es (ti. a keresztet) tragen, Ihr zu Lieb. Sie hätt ihn ein golden Tuch geschickt, hat aber gehört, dass er kein golden Tuch trage. Den Beutel hab sie mit eigener Hand gemacht, sonst würde sie ihn nicht senden«*<sup>[2]</sup>. A kálvária szempontjából negatív módon értékelhető adat még nem zárja ki a lehetőséget, hogy Zsigmondban keressük annak eredeti tulajdonosát, annál is kevésbé, mivel a mű Zsigmond életében készült. Ugyanakkor két elveszett darabbal, a drágaköves, gyöngyös arany mellkeresztrel és a királynő sajátkezűleg készített (feltehetőleg himzett) ereklyetartó tasakjával gazdagítja Zsigmond képzeletbeli kincstárát, melyről sajnos semmilyen leltár — talán volt ilyen — nem maradt. A kálvária francia-burgundi eredetéhez ma már aligha férhet kétség, ezért az idevágó inventáriumokban próbáljuk nyomát kutatni — egyelőre konkrét eredmény nélkül. V. Károly francia király kincseinek jegyzékét fivérének, Jánosnak, Berry hercegének, minden idők egyik legnagyobb gyűjtőjének és a burgundi herceknek inventáriumait és kiadott elszámolásait tanulmányozva leltünk az alábbi magyar vonatkozású adatokra, melyek közreadása bizonyára nem érdektelen a magyar művészet történetének szempontjából. Bár jelentőségüket kisebbíti az, hogy aligha várhatjuk valaha is, hogy tárgyakra vonatkoztathassuk ezeket. Hiszen még a francia fejedelmi gyűjtemények százzszámra felsorolt tételeiből is elenyészően kevés azonosítható biztosan meglevő tárgyakkal. Ez az a kor és környezet, ahol szinte kísérteties gyorsasággal cseréltek gazdát, vagy váltottak alakot az ötvöstárgyak; ajándékoznak, elzálogosítanak, átalakítanak tárgyakat, majd pénzzsűkében szinte semmit sem tekintve küldik öntődébe a legválasztékosabb ötvöskincseket. Ez a helyzet fog tükröződni kicsinyben az alábbi adatokban is. Általánosságban pedig azt mondhatjuk, hogy ennek a helyzetképnek a tükrében a könnyelműnek, állandóan pénzzavarban levőnek megrajzolt Zsigmondalak, ki folyton elzálogosít, mérték nélkül ajándékozik és költekezik, e szempontból is tökéletes megtestesítője korának: „könnyelműsége”, „tékozlása” legalább annyira helyzetéből, mint személyes tulajdonságaiból következik.

V. Károly francia királynak 1379-ben több részletben,

a különböző helyeken őrzött ingóságok őrzési helyén felvett kincsjegyzékét, mely egy 1391 után készült másolatból ismert, főleg a ronde-bosse technika lehetséges előzményeinek szempontjából tanulmányoztam. Benne először is egy Magyarországról hozott ruhadísz, egy magyar és francia címerekkel díszített ezüst táblácskát és hasonló címeres kendőt találtam.

595. (Cédrusfa ládikában őrzött különböző ékszerek között) *Item, ung fermail d'or rapporté de Hongrie, auquel il fault plusieurs pierres, lesquelles ont esté ostées pour mettre es troys couronnes du Roy dont dessus est faite mencion; et y a encores ung ballay et troys petit dyamans lyez en ung petit drappelet pendant audit fermail.*

Tehát az ékszer töredékes, kövei java részét felhasználták a király koronáinak javítására, formájáról pedig semmit sem közöl a sommás leírás, kivéve azt, hogy csüngő dísz volt. A drágakövekkel díszített ékszerek divatja pedig szinte kortalan.

955. *Item ung tabel d'argent, esmaillé de France et de Hongrie; pesant troys onces*<sup>[3]</sup>.

Ez és a következő tétel lehetséges, hogy még Clémence de Hongrie-nak, (Civakodó) Lajos özvegyének, Magyarországi Mária unokájának kincsei közül való. 1328-ban kelt végrendeletében, melyből a kápolna felszerelésére vonatkozó részt külön is kiadták, szerepelnek hasonló tárgyak; az „esmaillé de France et de Hongrie” kifejezés ugyanis azt jelenti, hogy zománcos magyar és francia címerekkel volt díszítve<sup>[4]</sup>.

1132. *Item une grant touaille de perles, nommé la touaille aux neuz, bordée à ymages et aux armes de France et de Hongrie.*

Talán legérdekesebb az utolsó tárgy, mely a címerek után ítélve egy egykor Szicíliai Margit, II. Károly, Szicília és Magyarország királyának lánya tulajdonában volt, ki 1290-ben ment férjhez Valois Károly grófhhoz, a Valois ág fejéhez<sup>[5]</sup>.

1778. *Item, ung tableau de boys, que l'on pend au chevet de Roy, ouquel a ung demy ymage de Nostre Dame, garny et couvert d'argent doré, et entour son dyadesme menue pierrerie, et est armoyé autour des armes de Cézille (Szicília) et de Hongrie.*

Ez után a leírás után lehetetlen, hogy ne jussanak eszünkbe Nagy Lajos aacheni adományainak hasonló darabjai, valamint a máriacelli kegykép, figyelmeztetve arra a mulasztásra, melyet Nagy Lajos mecénásságának és az Anjouk udvari művészetének korszerű vizsgálatával törleszthet csak a magyar műtörténetírás; eleve számolva azzal, hogy e kép korántsem annyira homogén, mint eddig hittük<sup>[6]</sup>.

Ugyancsak érdekes a tallózás Berry hercegének kincsjegyzékeiben, melyekből három ismeretes, 1401-ből, 1413-tól és a hagyatéki leltár a végrendelettel 1416-ból<sup>[7]</sup>. Közülük a második 1413—1416 között folyamatos; a kincstár kezelője ekkor Robinet d'Etampes, aki a tételek mellé feljegyezteti azt, ha gazdát cseréltek. Így értesülünk azokról az ajándékokról, melyeket Zsigmond magyar király és német-római császár kapott a hercegtől 1415-ben.

Ismeretes, hogy Zsigmond a konstanzi zsinatról ment Franciaországba; először elébe utazva Szakállas Lajos,



Isabeau királynő fivére fogadta, majd a császár ünnepélyes bevonulást tartott Párizsba. Franciaországból azért kelt át Angliába, hogy az azincourt-i vereség után közvetítsen a két fél között[8]. Berry hercege az orléans-i herceggel együtt feje volt annak a ligának, mely a királynővel szövetkezve az elborult elméjű VI. Károly uralmát meg akarta tartani. Ilyen formán a hercegnek Zsigmond számára adott viszonylag gazdag ajándékai a kötelező udvariasságon túl nyilván a császár megnyerését is szolgálták. Nem találtuk nyomát annak, hogy a királynő ezúttal mit adott; férjének nagybátyjával és szövetségeseivel éppen az inventáriumok tanúsága szerint korántsem volt olyan bőkezű, mint például fivérével, a bajor herceggel. Az ajándékokról rendelkező pátenis 1415. április 2-án húsvét előtt keltezett; valójában ez 1416, mivel az új esztendő ő húsvétal kezdtek. Berry herceg — ahogyan a leltár tételeihez írott latin feljegyzésekből kiderül — egy rubinköves gyűrűvel, egy balásrubinnal és egy nyakláncsal ajándékozta meg császári rokonát:

A354. *Item, un ruby taillié en façon de rose, assis en un anel d'or, que madame la Duchesse donna à mondit Seigneur, le XVII<sup>e</sup> jour de may 1 an mil CCCC et XI. Dictus Dominus Dux, per suas patentes litteras, datas II<sup>da</sup> die aprilis MCCCCXV ante Pascham, fatetur cepisse et recepissee a dicto Robineto istum ruby et eundem dedisse regi Romanorum, cognato suo; quae littere fuerunt hic retere et servient inferius pro pluribus partibus. Et ideo exoneratur hic de eodem*[9].

A herceg tehát néhány évvel korábban feleségétől kapott gyűrűtől vált meg; az ajándék igazi értékét nyilván a kő képviselte, a rózsafomájúra csiszolt rubin. A foglalat nélküli másik kő egy keresztről, az úgynevezett „cameós keresztről” származik, melynek egykori díszét, a számos balásrubint az inventárium több részletben sorolja fel.

A359. *Item, de XXXV balaiz qui estoient en une grant croix d'or appellée la Croix au Camahieu...*

b) *Item, V autres desdiz balaiz, de plusieurs sortes, lesquelx sont en façon de cuvetes, dont il en y a deux perciez; pour ce icy lesdiz V balaiz.*

*De istis V balaiz, dominus Dux dedit unum regi Romanorum, prout constat per litteras suas patentes, II<sup>da</sup> aprilis MCCCCXV ante Pascham datas, superius redditas...*

A rubinról azt tartotta a középkori hiedelem, hogy színét változtatja, ha tulajdonosát veszély vagy betegség fenyegeti, ilyenként tehát az ajándék amulettül is szolgált[10]. A legértékesebb a következő tétel, melyet a herceg nyilván saját maga számára készíttetett. A műmesterét is megnevezi a leltár, Harmant Rince, a herceg ötvösének személyében, ki a királynő számára is dolgozott[11]. Ezúttal a sommás leírás alapján is némi képet tudunk alkotni az ékszeréről, egy nyakláncról, a korszak utólrétegzhetetlenül elegáns ékszerstílusának bizonyára méltó képviselőjéről: a nyakék aranyszálakból font szövétet utánzott és kis fehér zománcos medvék, a herceg devizája, képjele díszítették[12]. Hasonló, csak leírás alapján a francia-burgundi művészet körébe utalható ékszerek szerepeltek Erzsébetnek, Zsigmond lányának elzálogosított ékszerei között is, sok ronde-bosse zománcos boglár mellett többek között egy faágakat utánzó zománcdíszel ékített gyöngy nyakék, a „stil rustique” szellemében, mely ily módon minden idők egyik legszebb ékszeréhez, a Hohenlohék „Narrenkette”-jéhez lehetett hasonló[13].

A1123. *Item, ung collier fait de fil d'or en manière d'un tixu, semé de petis ours esmaillez de blanc, pesant ung marc et demi d'or ou environ, lequel or maistre Macé Heron tresorier general du mondit Seigneur, a baillé à Harmant Rince, orfevre de mondit Seigneur, pour faire ycellui collier.*

*Idem dominus Dux, per suas patentes litteras datas II<sup>da</sup> aprilis MCCCC XV ante Paschas, superius redditas confutetur cepisse et a dicto Rubinetu habuisse dictum collier et dedisse Regi Romanorum, cognato suo. Et ideo acquittatur hic idem Robineto de eodem*[14].

Másik tétel 87 különböző nagyságú rubinkövet tartalmaz; ezek sorsát részletezi a latin feljegyzés:

A1157. *De dictis XIII balaiz, dati fuerunt per dictum Dominum Ducem, videlicet... marescallo regis Hongarie II... prout per litteras dicti Domini, datas VII<sup>da</sup> die junii M CCCC XV, hic retentas, constat*[15].

Tehát feltehetően ugyanakkor — igaz, hogy a bizonylat két hónappal később kelt —, mikor Zsigmondot megajándékozta a herceg, a király marsallja is kapott két rubinkövet. A „marsall” aligha lehet más, mint Ozorai Fülöp (Filippo Scolari) temesi bán, Zsigmond hadvezére és egyik fő embere, ki elkísérte urát a zsinatra, majd feltehetően Párizsba és Angliába is, hiszen visszatérőben, a hollandiai tartózkodás alkalmával őt is megörökítette a császárral együtt Jan van Eyck, azóta elveszett és másolatokból ismert művén[16].

Egy korábbi ajándékváltás is volt János herceg és Zsigmond között, mely momentum — tudniillik ereklük cserélték — még egészen Zsigmond apjának, a szervenélyes ereklüggyűjtő IV. Károlynak korát idézi. A fent idézett, tehát második kincsjegyzék első tételei között szerepel Zsigmond ajándéka; a hozzáfűzött megjegyzésből viszont arról értesülünk, hogy az eredeti tartót elajándékozták a spanyol királynőnek, megtartva az ereklüket. Mivel a feltehetően viszontajándék, egy tüske a francia uralkodóház legfontosabb dominikális ereklügéből, a töviskoronából meg az ezt megelőző 1403-as leltárban található az ajándékozást feljegyző megjegyzéssel együtt az ajándékváltás 1410–1413 között kellett történnék, tehát a második leltár felfektetésének kezdése és Zsigmond császárrá koronázása között. A felső határ nem rögzíthető teljes biztonsággal az 1413-as évvel, hiszen a kincsek számbavétele évekig húzódott, de a jelek szerint mindenképpen megelőzte a következő ajándékozást:

A17. *Item, un reliquière d'or en façon d'une tour, que le Roy des Romains donna à Monseigneur, auquel a plusieurs reliques envelopées en cendal vermeil contenues dedans un cristal; ouquel reliquière a deux balaiz, deux saphirs et VIII perles, et dessus en manière d'un fretelet un balay et VIII perles; pesant I marc VII est obole.*

B272. *Item, une espine de la sainte coronne d'espines de Nostre Seigneur...*

*Data regi Romanorum, ut constat per computum dicti Robineti*[17].

A toronyformájú ereklügetartó emlékeztet némileg az Anjou-kori ötvösség emlékeire.

Zsigmond neve még egyszer felmerül, mégpedig a herceg végrendeletében. János herceg 1416. június 15-én halt meg, miután több napon keresztül részletesen végrendekezett; többek között húszezer frankot rendelt angol fogságba esett vejének, Charles d'Artois-nak, Eu grófjának kiváltására. Itt utal egy ékszerre, melyet az összeg megszerzésére el kell zálogosítani, s mely ékszer már korábban is zálogban volt Zsigmond ügyei miatt:

*Item, voluit et ordinavit, quod pro securitate solucionis XX<sup>m</sup> francorum, quos pridie legavit dicto domino comiti Eugi, ejus filio, pro ipsius liberatione, ut prefertur, jocale quod alias impignorum extitit pro facto domini regis Ungarie imperatoris Romanorum, tradatur et deliberatur gentibus dicti domini comitis, eundem impignorum et custodiendum usque ad solucionem integram dictorum XX<sup>m</sup> francorum*[18].

Az ékszer elzálogosításából befolyt összeg feltehetően Zsigmond vendégüzlését szolgálta, esetleg arra, hogy kedvezően hangolja a császárt az angolokkal folytatandó tárgyalásokra. Nem tudjuk, hogy Berry herceg ajándékaiból valaha bármi is eljuthatott-e Magyarországra. Hiszen Angliából a kontinensre érkezve Windeckének első dolga volt zálogba vinni az ott kapott ajándékokat. Igaz, hogy ezeket végül is, köztük a térdszalagrend jelvényeit hosszas huzavona után kiváltották[19].

A leltárak egyébként még két magyar vonatkozású tételt tartalmaznak, egy magyar és francia címekkel díszített arany kelyhet paténával és egy magyar szabású, prémmel bélelt és szegélyezett houppelande-ot, azaz az egész alakot beburkoló óriási köpenyt.

1090. *Item, un calice d'or, avec la patene, esmaillez de plusieurs esmailz des armes de France et de Hongrie,*



qu fu de feu monseigneur d'Estampes; pesant quatre mars, deux onces, quinze esterlins [20].

673. D'une autre houppebande d'un estabiz violet, à la façon de Hongrie, à petites manches ouvertes, fourrée de martres cebelines, pourfilée de bièvres, et contient un cent de martres, ventres et costez; LVII liv. X sous t.

Estampes grófjának, Louis d'Évreux-nek birtokába nyilván I. Lajos Anjou herceg révén jutott a magyar és francia zománcos címerekkel díszített kehely [21].

A burgundi hercegek leltárai és különböző elszámolásai már nem teljesen ismeretlenek a magyar szakirodalomban. Baumgarten Sándor körvonalazta „Estienne le Bievre dit le Hongre” festő- és hímezőmesternek az alakját, ki a burgundi hercegek szolgálatában is állott. Idézi egyéb források mellett a rá vonatkozó tételeket, melyeket főlegesen ezúttal ismételni [22]. Annál is inkább, mert ezeket Horváth Henrik is átveszi Zsigmondról szóló könyvében, bár véleményünk szerint helytelenül ítéli meg a Magyarországról elszármazott mester jelentőségét, mikor a magyar textilművészet külhoni exponensét látja benne. Az elképesztően nagy luxust kifejtő francia és burgundi udvarokban a textilművészet szerepe oly fontos, ennek folytán az ott divó stílus és technika annyira fejlett és jellegzetes, hogy nehezen lehet elképzelni a más jellegű magyar hímezőművészet stílusának átültetését [23].

Arról nem is szólva, hogy a leírások után ítélve is „Hód István” művei a francia-burgundi s nem a magyar körbe illenek. Ezúttal egy írásos tétellel akarjuk kiegészíteni a mester oeuvre-jét, mely nyilván egy különben nagyon gyakori ortográfiai eltérés miatt került el Baumgarten figyelmét. Ez egy 1397. aug. 18-án kelt fizetési meghagyás, melyben Lajos orleans-i herceg fizet egy lucai selyemkereskedőnek fehér szaténért és mesterünknek az anyag hímezéséért, mely kápolna díszéül szolgált. A hímező a herceg jelmondatát, farkasokat és jellegzetes építészeti-táji részleteket (flèches, terrassess) használt a díszítéshez.

5782. Loys, fils de roy de France, duc d'Orliens, à Denis Mariete, salut. Nous voulons que — à Michiel Mercaty, marchand de Lucques, et à Estienne de Bievre (sic!), brodeur, demourant à Paris, vous paie — la somme de dix-neuf livres tournois. C'est assavoir: audit Michiel Mercaty, pour quatre aulnes et demie de satin blanc, que nous avons achetez de lui pour faire une chapelle en l'un des pavillons de toille blanche du pays de Libo... et

audit Estienne de Bievre, pour sa peine d'avoir fait, dudit satin blanc, ladite chapelle et fait certain ouvrages de broderie en ycelle, c'est assavoir, lousps, nostre mot en lettres, fleches et terrasses, tout ce de plusieurs couleurs — X fr — Donné à Paris le XVII<sup>e</sup> jour d'aoust 1 an mil CCCIII<sup>xx</sup> et XVI<sup>j</sup> [24].

Ugyancsak ebben a munkában, a burgundi hercegek fizetési elszámolásai között találjuk a két faragott csontlemezekkel díszített nyeregről szóló tételt, melyet Balogh Jolán nyomán Genthon István említ posztumusz művében a Zsigmond alapította sárkányrenddel kapcsolatba hozott csontborítású nyergek kérdését összefoglalva [25].

Az utolsó tétel halotti ajándék Jó Fülöp burgundi hercegtől Habsburgi Albertnek, Zsigmond vejének temetésére: öt díszes címeres lobogó, egy címerekkel díszített szövet és nagy lepel a ravatalra, vagy sírra:

1329, 31. A Hue de Boulongne, varlet de chambre et paintre de MdS, — pour plusieurs parties d'ouvrages de son mestier par lui fais pour l'obsèque de feu le roy des Romains, — pour cinq bannières de deux aulnes et demie, de bouguerant armoiez d'or et d'argent de couleurs, telles qu'il appartient aux armes de l'empereur de Hongrye et d'Ostrie, et aussi avoir livré franges, lances, or, argent et façon des dites bannières — 1332. Item pour une cotte d'armes de semblables couleurs où il y a or, taffetas et façon — 1333. Item pour avoir paint le grant drap qui fut mis sur le tombe, fait et armoyé de bature d'or party sur bouguerant et pour les blasons d'une aulne de hault sur peaulx de taincte d'or et d'argent... CL livres de XL gros [26].

Ha számításba vesszük ennek a korszaknak bámulatos hajlandóságát az ünneprendezésre — ahová ugyancsak odatartozik az ünnepélyes végrendelkezés és temetés is —, valamint a burgundi hadizsákmányból Svájcban megmaradt hadi zászlókat, akkor nem kevésbé sajnálhatjuk e nagyszerű művészetnek ugyan efemer jellegű, de minden bizonnyal igen előkelő, Fehérvárra jutott emlékeit is [27].

Ez a tallózás is bizonyítja, hogy még mindig lehet kövecskéket találni a középkori magyar művészet, vagy legalábbis kultúrtörténet teljesebb képének a mozaikjához; már csak azért is, mert forrás ismeretben megállani látszottunk azon a — bár szilárd és biztos — bázison, amit a múlt századi elődök raktak le.

Kovács Éva

## JEGYZETEK

1 Müller, T.—Steingraber, E.: Die französische Goldemailplastik um 1400, Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, III. sor. V-1954. 52—53, 74. l. 36—38. kép.—Genthon I.: Az esztergomi kálvária, Szabad Művészet, 1955. 113—117. l. — Genthon, St.: Der Kalvarienberg aus dem Schatz der Kathedrale von Esztergom, Alte und Moderne Kunst, 7—1962. 56/57. füzet 47—49. l.—Müller, T.: Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500 (Pelican History of Art), 1966. 21, 65. l. 75. kép. (A korábbi álláspontot feladva 1430 körül keltezi.)

2 Lang, K. H. Ritter von: Geschichte des Bairischen Herzogs Ludwig des Bärtigen zu Ingolstadt, Nürnberg, 1821. 122. l.

3 Labarte, J.: Inventaire du Mobilier de Charles V., roi de France, Paris, 1879. 90, 125, 148. l.

4 Magyarországi Clemencia hagyatéki leltárát kiadta Douet d'Arcq: Recueil des nouveaux comptes de l'argenterie des rois de France, Paris, 1869. — A királynő kápolnájának felszerelését külön ismerteti Barbier de Montault, X. Revue de l'Art Chrétien, XXXV-1892. 414—416. l. — A címerekre vonatkozó kifejezés értelmezéséről: Labarte, J.: i. m. 75. l. 1. jegyzet.

5 Labarte, J.: i. m. 208. l. 2. jegyzet.

6 A máriacelli képről újabban: Lipinsky, A.: Das Schatzkammerbild in der Wallfahrtskirche in Mariazell, Alte und moderne Kunst, 13—1968. 101. füzet, 2—7. l.

7 Guiffrey, J.: Inventaires de Jean duc de Berry (1401—1416), I., II. Paris, 1894. 3—6. l.

8 Zsigmond párizsi tartózkodásáról: Windecke, E.: Das Leben König Sigmunds, Leipzig, 1886. 44. l. — Aschbach, J.: Geschichte Kaiser Sigmunds, II. Hamburg, 1839. 153—159. l. — Altmann, W.: Die Urkunden Kaiser Sigmunds, I. Innsbruck, 1896. 130—132. l.

9 Guiffrey, J.: i. m. I. 104. l.

10 Guiffrey, J.: i. m. I. 107. l. — Villiers, E.: Amulette und Talisman und andere geheime Dinge, Berlin/München/Wien, 1927. 218. l.

11 Az ötvös neve Herman Kince, Rainsse, Rinssel formában is előfordul; neve után ítélve nem lehetett francia, — Guiffrey, J.: i. m. I. 68., 298—299. l.

12 A herceg képjelének megfejtéséről: Guiffrey, J.: i. m. I. 129. l. és II. appendixben.

13 Siklóssy L.: Műkincseink vándorútja Bécsbe, Budapest, 1919. 26. l. — Héjné Déteri A.: Régi magyar ékszerek, Budapest, 1965. 18—19. l. — Müller, T.—Steingraber, E.: i. m. kat. 21. sz.

14 Guiffrey, J.: i. m. 298—299. l.

15 Guiffrey, J.: i. m. I. 308. l.

16 Különös, de még máig sem azonosította a kutatás a „Goldenes Rössl”, a legismertebb ronde-bosse zománcos mű marsallját, ki VI. Károly király sisakját tartva térdel a talpazaton. — Müller, T.—Steingraber, E.: i. m. kat. 6. sz. — Ozorai Pipo ábrázolásáról: Pigler, A.: Das Problem der Budapester Kreuztagung, Phoebus, III-1950/51. 12—24. l. — Pigler, A.: Katalog der Galerie Alter Meister, I. Budapest, 1967. 243. l.



- 17 Guiffrey, J.: i. m. I. 19–20. l. II. 46. l.  
18 Guiffrey, J.: i. m. II. 190. l. Az ékszer „tres bel fermail d'or” volt. uo. 255, 290–291, 296. l.  
19 Windecke, E.: i. m. 58–60. l.  
20 Guiffrey, J.: i. m. II. 139, 247–248. l. — A kehely a legkorábbi leltárban a kápolna felszerelése között kerül említésre, a köpeny a hagyatékban volt. Felmerül a kérdés, hogy a cibellinnel bélelt, hóddal szegett de vékony selyemszerű anyaggal borított nagy köpeny nem azonos-e azzal a típussal, melyet Ozorai Pipo visel az említett Van Eyck-másolaton? A képen a kar számára két hasíték szolgál — lehetséges, hogy ez a „petite manche ouverte”?

21 Guiffrey, J.: i. m. I. 13. l.

- 22 Baumgarten S.: Hód István, Claus Sluter magyar kortársa, Magyar Művészet, 1937. 292–293. l.  
23 Horváth H.: Zsigmond király és kora, Budapest, 1937. 174. l.  
24 de Laborde: Les ducs de Bourgogne, III. Paris, 1852. 139–140. l.  
25 Genthon, I.: Monumenti artistici ungheresi all'estero, Acta Historiae Artium, XVI-1970. 9. l.  
26 de Laborde: i. m. I. (1849) 378. l.  
27 Kat. Die Burgunderbeute und Werke Burgundischer Hofkunst, Bern, Historisches Museum, 1969. — Albert király személyének azonosítását Balogh Jolánnak köszönöm.



Európa történelmi egyházai művészi és anyagi értékben egyaránt páratlan jelentőségű kincstárakat alakítottak ki az évszázadok során. A művészettörténeti irodalom több évszázaddal ezelőtt felfigyelt némely gyűjteményre, nevezetesebb külföldi kincstárakról már a XVIII. században megjelentek publikációk.

Hazánkban az első ilyen jellegű dolgozatot száz évvel ezelőtt, Bock aacheni kanonok írta az esztergomi káptalani kincstár nevezetesebb darabjairól. Ezt követte Dankó József feldolgozása ugyanarról a kincstárról. A magyar főpapi gyűjteményekben őrzött egyes műkincsekről Hampel, Pulszky, Radisics és sokan mások már a múlt század végén írtak, — anélkül, hogy bármelyik részletező történetének megírását célul tűzte volna ki. Figyelemre méltóbb, hogy Császka György a múlt század végén katalogizáltatta a székesévpüspökség legkiválóbb műtárgyait és a leírásokat nyomtatásban is közre adta. Az 1884. évi történelmi ötvösműkiállítás katalógusa teljes képet adott a történelmi Magyarország egyházi gyűjteményeinek fontosabb műkincseiről.

Az esztergomi káptalani kincstáron kívül más egyházi gyűjtemény története ilyen előmunkálatok mellett sem került megírásra. Nem jelentek meg műkincseikről összeítő leírások, meghatározások. Legkevesebb nyert feldolgozást a székesfehérvári káptalani kincstár — amelynek gyűjtemény-együttese valamennyi közül a legfiatalabb.

A székesfehérvári káptalani kincstár egyes műveiről már az elmúlt században megemlékezett a műtörténelem. Például Ipolyi Arnold a székesfehérvári kincstár „Szent István fejerekljetartó”-járól írt[1], amely az 1884. évi ötvösműkiállításon is szerepelt[2]. A kincstár többi ötvösműve azonban ismeretlenek maradtak; történelmükhöz pedig egyáltalán nem rendelkezünk adatokkal. Mindezeket csak legújabb kutatások pótolták.

A székesfehérvári káptalani kincstár létesítése egyidejű a püspökség 1777. évi alapításával[3]. E kincstár nem folytatása és nem utódja a középkori székesfehérvári prépostság kincseinek; nem örökölte az Árpád-kori bazilika mesés értékeit, amelyekről a Hartwik legenda és Bonfini beszél[4]. Bizonyossággal azonban csak egyetlen ötvösműről állítható, hogy egykor a középkori székesfehérvári bazilika kincseihez tartozott. Ez a melki apát-ság Szent Kálmán fejerekljetartója. A bazilika kincseiből Miksa császár vette magához, midőn Székesfehérvárt ostromolta hadaival[5].

A középkori prépostság káptalani kincstára ismeretlen körülmények között pusztult el. Általában a török megszállással hozzák összefüggésbe. Feltehetően a káptalan elmenekült tagjai a magukkal hurcolt értékekből tengették életüket, a káptalan feloszlásáig[6]. A hosszú török megszállás alatt a káptalannak nem lévén jövedelme birtokai után, a kincstár értékeinek eladásából fedezhette még egy ideig fennmaradását.

Amikor a prépostságot újjászervezik a XVIII. században, teljesen új alapokon kezdődött élete. A középkori kincsekből semmi se jutott birtokába.

Nem lehet pontosan tudni, hogy az újra felállított prépostság szerelvényeiből a mai püspöki kincstár mely clenodiumokat örökölte; gyanítható azonban, hogy az újjalagos felállításakor a káptalan bizonyos egyházi szerel-

vényekkel rendelkezett. Úgyszintén a Szt. István plébániatemplom, amely 1777-től püspöki székesegyház is. Mindezek a clenodiumok az idők során szintén a káptalani kincstárba kerülhettek.

A kincstár némely műtárgyainak története nyilvánvalóan régebb a püspökség alapításánál. Ide sorolhatók a kincstár XVII. századi művei, valamint a XVIII. század közepénél korábbiak is. A korábbi Canonica Visitatiók külön emlékeznek meg a belvárosi plébánia kelyheiről, egy olyan időszakban, amikor a püspöki kincstár már állt. Az adatok szerint külön sekrestyében őrizték e műveket. Az idők folyamán feltehetően a tulajdonjogi kategóriák sokat veszítettek jelentőségükből és ma a régi plébánia értékei a kincstárban találhatók fel.

Az 1777-ben adminisztratív úton felállított püspökség és a mellette tevékenykedő káptalan így egyesítette a korábbi prépostságot, a belvárosi plébániatemplomot. Nyilván ezen egyházi szervezetek clenodiumai így egységbe olvadtak. — Már a püspökség felállításakor ezen egyessé-  
sítéssel jelentős kincsekhez jutott a székesegyház.

A legrégebb adatok szerint 1799-ben a főoltárt ezüst kandelaberek díszítették; a tabernákulumban napsugaras monstranciát őriztek. A káptalani sekrestyében pedig egy nagyméretű „napsugaras” monstranciát[7]. A német ötvösségből eredeztethető „Sonnenmonstranze” típusú úrmutatók legelső magyarországi leírását találjuk a székesfehérvári oklevélben: „monstrantia figurae rotunda solem referentis...”

A legújabb leltárak alapján kimutatható, hogy mindkét monstrancia napjainkig fennmaradt. A régebb (1739. évi) bécsi munka, amelyet a püspöki székesegyház meg-alapítása előtt is használhattak[8], míg a másik 1777-ben, vagyis a Séllyei Nagy Ignác által Bécsből hozott és Mária Terézia adományozta felszerelési tárgyakhoz tartozik[9].

Mária Terézia igen gazdagon megajándékozta mind a székesegyházat, mind Séllyei Nagy Ignác első püspököt. Később ez a két tulajdon szintén együvé került a kincstár állományába. Mária Terézia adományaihoz tartozik a Szent István herma[10], szent István régebbi koponyaereklyetartója[11], a nagy barokk szentségmu-tató, Mária Terézia rokokó kelyhe hat email kép-pel[12].

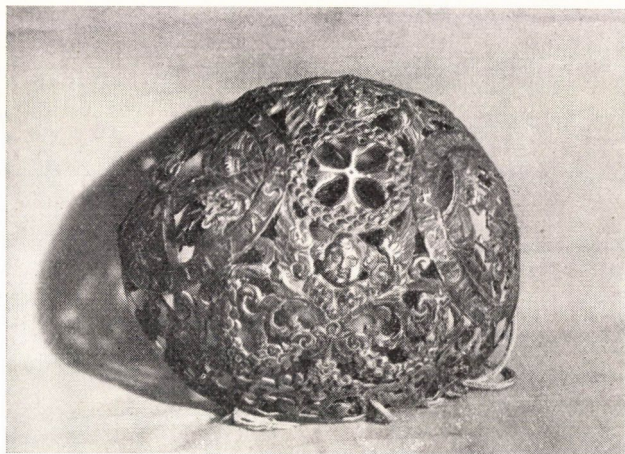
Mária Terézia korának ötvösműveire számítható még a Nepomuki Szt. János domborműveivel díszített kehely és az 1769. évbélyeggel ellátott kehely is[14].

1799. évi leltár felsorol ugyan öt kelyhet, amelyekről azt a megjegyzést teszi, hogy az egyházi őrzetében van-nak. Azon kívül szól egy drága kehelyről, amelynek tokja is van, és két ezüsti pasztoráléről[15]. Utóbbiak a káptalani sekrestyében őriztettek „processiohoz való ezüst kereszt”-tel.

Séllyei Nagy Ignác a maga és Mária Terézia címerével díszített emlékekehellyel gazdagította a székesfehérvári püspökség kincseit. 1801-ben pedig Grubánovits nagyprépost újabb két ezüst kehellyel gyarapította a kincstárat[16].

Felvetődhet az a kérdés, hogy a jelenleginél még gazdagabb lehetett a székeskáptalan kincstára a XVIII—XIX. század fordulóján. A napóleoni háborúk azonban





1. Szent István régibb fejereklyetartója, XVI. század

meztizedelhatték. Több oklevél is arról szól, hogy a háborúk költségeinek fedezésére az uralkodó drága egyházi edények beszolgáltatását kéri a káptalantól.

A nemzetközi helyzet a XVIII. század végén rette-gésbe hozta a bécsi udvart és az aulikus főurakat. A francia forradalom következményeként Bécs háborúra készülődött. 1799. májusában Pálffy Károly gróf kiáltvánnyal fordult a káptalanhoz, amelyben felkéri, hogy arany és ezüst edényeikből háborús célokra adjanak át a kamarának[17]. 1809-ben az ország palatinusa intézett felszólítást a káptalanhoz, hivatkozva, hogy a már Magyarország területeit fenyegető francia hadak megfékezésére

a káptalan adja át értékeit háborús célokra[18]. További levéltári adatokból nem derül ki, hogy e felszólítások milyen mértékben károsították meg a kincstárat.

1807-ben újabb nagy értékkel gyarapodott a kincstár: olyan ötvösművek kerültek birtokába, amelyek szintén Mária Terézia nevével függnek össze. Ekkor kapta meg a káptalan Görgei Márton pécsi püspök hagyatékát: egy nagyértékű kelyhet, amelyet a püspök Mária Teréziától kapott az uralkodónő halála előtt, továbbá ezzel együtt azonos eredetű gyűrűt drágakövel és egy mellkeresztet[19]. A kelyhet mindenkor mint Görgei püspök kelyhét tartották számon, de a főpapi jelvényekről az idők folyamán elmosódott a közvetlen eredet, s később a források, tévesen, mint Milassin püspök főpapi ékszereiről emlékeztek meg[20]. A tévedés forrása az volt, hogy Görgei püspök testamentumának végrehajtói a keresztet és a gyűrűt az akkori székesfehérvári főpapnak, Milassin püspöknek adták át, aki személyes kincsei között őrizte haláláig[21]. Milassin halála után a custos juttatta a kincstárba. A feljegyzések csupán arra emlékeztettek, hogy kincstárba kerülésük Milassin hagyatékának felszámolásával függ össze. Az újabban feltalált Milassin hagyatéki jegyzék így emlékezik meg róluk: „crux pectoralis Görgeiana cum anulo et caeteris apparamentis sacris Görgeiannis, dato R. R. D. Szabó custos”[22]. Világos, hogy mind a mai napig Milassin püspök keresztjeként ismert főpapi ékszer azonos azzal a kereszttel és gyűrűvel, amelyet Görgei Márton püspök Mária Teréziától kapott. Az idők során a kincstárban nyoma veszett annak az értékes ezüstborítású, festett házioltárnak, amely a keresztről levéltelt ábrázolta és amely szintén a Görgei-hagyatékkal került a székesfehérvári káptalan tulajdonába.

E főpapi ékszerek eredetének tisztázásával a székesfehérvári kincstárban semmi sincs, ami azonosítható volna Milassin püspök hagyatékával, holott Milassin



2. Kehely, XVII. század



3. Kehely, XVII. század





4. Kehely, XVII. század

püspök alapította az első székesfehérvári műgyűjteményt az általa építtetett püspöki palota termeiben. A palota építtetője nagy mecénás volt, aki a gazdag iparművészeti gyűjteménnyel felékesítette az új püspöki rezidenciát. A koros és súlyosan beteg püspök szenvedélye az iparművészeti alkotások gyűjtése; gyűjteményéből azonban semmi sem maradt fenn. Halála után az örökösök részben elárvereztették, részben felosztották maguk között. Ez a körülmény azonban semmit se változtat azon, hogy Milassin székesfehérvári püspök a XVIII–XIX. század fordulóján az iparművészeti gyűjtés eddig legjobban megismerhető alakja maradt. Az iparművészeti gyűjtés történetében jelentős helyet foglal el. Igen kevés adat áll rendelkezésünkre a világi jellegű iparművészeti gyűjtemények kialakulásáról, ezért nagyon kell értékelniünk az újabb levéltári adatok alapján megismert székesfehérvári gyűjteményt.

A magyarországi műgyűjtés történetében egyik legkorábbinak ítéltető iparművészeti gyűjtemény adatainak feltalálása kivételes indok arra, hogy a történelem reflektorfényébe helyezzük Milassin személyiségét is — akinek papi és főpapi pályafutása adta az indítékot a gyűjtéshez.

Milassin Miklós székesfehérvári története rendhagyó módon emelkedik ki kora püspöki életrajzaiból. A XVIII. században a püspökségek elnyerésére érdemesülhettek, akik nemesek voltak és valamilyen érdem fűzte a királyi udvarhoz. Ismeretes, hogy Oláh Miklós főpásztorsága után a rendek arra a szigorú elhatározásra jutottak, hogy nemtelen ember többé nem emelkedhet főpapi székbe. Milassin püspök pedig nemtelen ember volt és mint ilyen jutott püspöki infuláshoz.

Bármilyen hihetetlenül hangzik is Milassin püspöksége és ennek következtében székesfehérvári mecénási tevékenysége, palotájának megépíttetése és feldíszítése nem közvetlenül ugyan, de összefügg II. Katalin orosz cárnő ama merész tervével, hogy elsőpri az ottomán birodalmat és feltámasztja helyén a régi bizánci császár-

ságot. II. József szintén belekeveredett e vállalkozásba, amely később sok kudarc elé állította a császárt. A történelem lepergő napjainak kudarcai között sokat köszönhetett egy ferencrendi szerzetesnek, fra Nicolaus Milassin-nak, a nemtelen parasztszülők baráttá lett fiának. A csávolyi születésű Milassin, aki ferences tonzurájával együtt a Miklós nevet kapta a szegénység rendjében. Radna, Buda zárdáiban, majd Padovában tanult. A barnacsuhás szerzetes magas műveltségre tett szert, majd a XVIII. század végén a mozgalmas osztrák hadaknál táborigyelként tevékenykedett. A II. Katalin „nagy vállalkozásához” csatlakozott II. József életét megmentette, amiért később családjának 31 tagját a nemesek sorába emelte az uralkodó, s őt feldíszítte a püspöki bíborral. A részletekről a történelem összefüggő képei tájékoztatnak.

II. Katalin Mohilevben találkozott először a császárral és ez alkalommal már megnyerte II. Józsefet „nagy terve” számára. A gróf Frankenstein álnéven II. Katalin udvarában vendégeskedő II. József egyetértett a török birodalom felszámolása tervével és biztosította az orosz uralkodónót messzesemenő segítségéről.

A hadjárat előtt II. Katalin hódolásra készítette Tauriát, ahova nagy diadallal vonult be a győzelmes Patomkin altábornagy jobbán. 1787-ben II. Katalin beérte, hogy ítélte a helyzetet a „nagy vállalkozás” számára. Úgy látszik, mindkét uralkodót az antik történelem romantikája serkentette e vállalkozásra, hogy halhatatlan cselekedettel örök időkre megmaradjanak a görög császárság történelmében is. Nem rajtuk múltott, hogy nem kedveztek az idők számukra.

1788. február 9-én Ausztria hadat üzent Törökországnak, miután az elmúlt év őszén már elkezdődött a török—



5. Monstrancia, 1730.





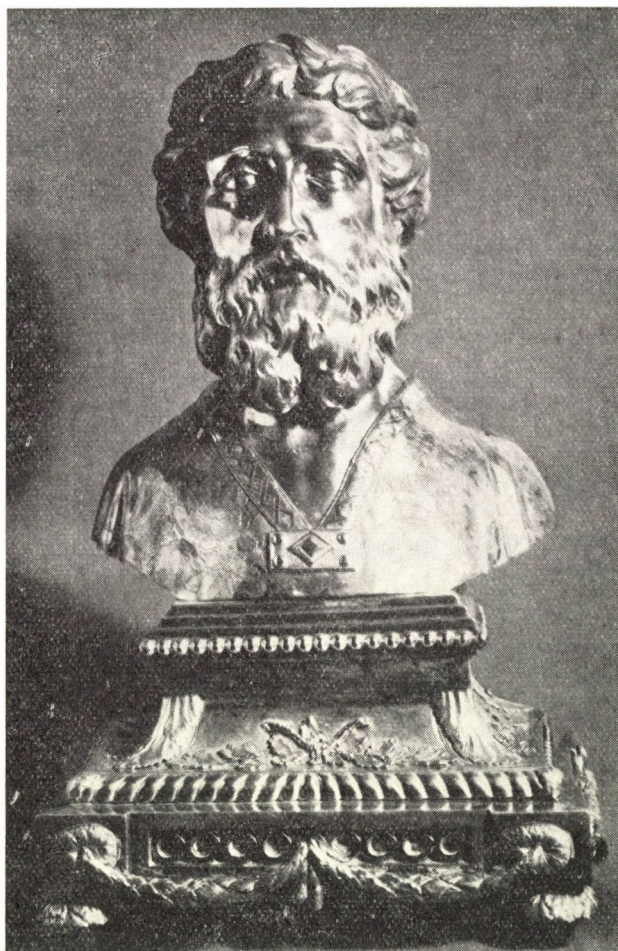
6. Komáromi jezsuiták kelyhe, XVII. század

A törököktől visszafoglalt területeken szükség volt aulikus urakra, akik a depopulált területeken betölthették a „megbízható” szerepet. II. Lipót meggondolását nem utolsósorban ez is ösztönözte, hiszen Milassin rokonsága a délvidéken élt[25].

Kétségtelen, hogy a székesfehérvári püspökök sorában az első és második püspökre vártak a legnagyobb feladatok.

Sélyei Nagy Ignác az egyházmegye szervezésén fáradzott, amelyet csendesebben hajtott végre, mint a barokk kor többi püspöke, például a veszprémi Padányi Bíró Márton. Tulajdonképpen a székesfehérvári püspökség felállítására idején (1777) a rekatolizálás és erőszakos templomfoglalás kiesett a katolicizmus kelléktárából. A püspöki megye ezért teljesen új szervezetet, új templomokat kívánt, ami lefoglalta az első püspök idejét. Mindezt egy szerény püspöki lakból irányította, nem gondolva rövid püspöksége alatt egy megfelelőbb palota tervére.

Milassinra várt az utóbbi feladat, akinek ez nemcsak terve maradt. Megépíttette Székesfehérvár ma is legszebb palotáját. Hogy erre milyen nagy szükség volt, kitűnik az 1790. április 29-én, néhány héttel Sélyei halála után felvett inventáriumból — amely képet ad az első püspök szerény rezidenciájáról[26]. Ott, ahol a mai püspöki palota északi szárnya helyezkedik el, volt egy szerény építészeti egység 18 helyiséggel. Szobáit fenyőfa bútorkok, öreg, elhasználódott berendezések egészítették ki. Dísze alig volt; néhány aranyozott bécsi porcelán, tatai fajensz, holicai kandeláber és Sélyei Nagy Ignác személyes tulajdonát képező, 1790-ben elárverezett ezüstök (összesen 200 lat).



7. Mária Terézia adományozta Szent István fejereklyetartó Bécs, 1777

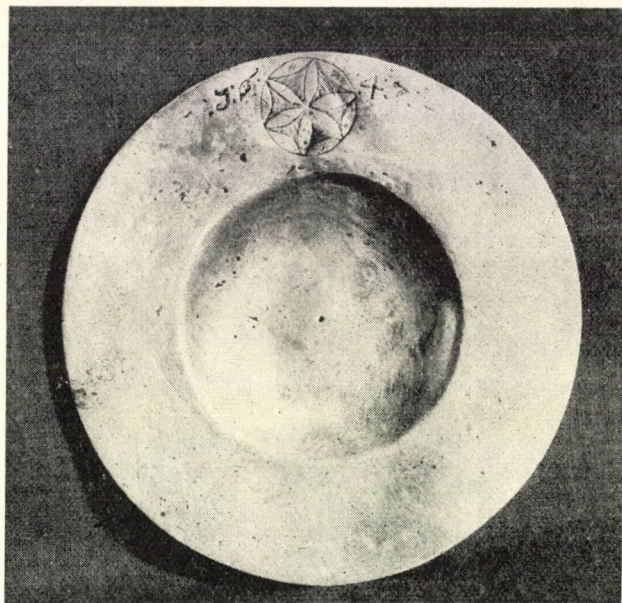
orosz háború, a csodálatos Szuvorov vezényletével. Ausztria 218 ezer embert sorakoztatott fel átlós vonalban, a triesti öböltől Halicsig. II. József Futakon rendezte be főhadiszállását. 1788 decemberéig borzalmas vérengzések után sem fordult a hadihelyzet a szövetségesek szerencséje felé. Az osztrák seregek helyzete különösen kilátástalan volt, ugyanis a törököket francia hadimerénkök és tanácsadók segítették. Rövidesen Szlatinánál az osztrák seregeket a törökök teljesen szétverték és futásra kényszerítették. II. József hanyatt-homlok menekült, de az üldöző török seregek Lugos környékén őt és csapatát teljesen bekerítették. A császárt fogságukba ejthették volna, ha e válságos helyzetben nem lép közbe fra Nicolaus Milassin.

Horváth János apát, a későbbi székesfehérvári püspök 1811. augusztus 13-án Milassin emlékére tartott concióban élettörténetének éppen azon epizódusát emelte ki hangsúllyal, amely II. József kalauzolására vonatkozott[23]. Előadja, hogy a törökök által szorongatott uralkodót Milassin mentette ki a veszedelemből. Rejtett utakon Karánsebes felé vezette a császárt kíséretével, megszabadítva a török fogságtól. Milassin már korábban a végvárokon tevékenykedett. Belgrád ostrománál mint „prior castris” szerepelt. Így ismerte az Al-Duna tájait, az egyes erősségeket összekötő rejtett utakat.

A császár nem maradt hálátlan, már ekkor udvari káplánná nevezte ki.

Amikor Sélyei Nagy Ignác, az első székesfehérvári püspök halálával megüresedett a székesfehérvári püspöki szék, az uralkodó 1790. jan. 19-én kelt okmányában Milassint nevezte ki megyéspüspöknek[24]. II. József hirtelen halálával (1790. febr. 20.) nem foglallhatta el stallumát. II. Lipót megerősítette azonban elődje kinevezését és egyidejűleg neki, valamint Milassin valamennyi családtagjának nemességet adományozott. E nemességre emeléshez nem kevés politikai meggondolás is járult.





8. Patena, 1647.

Az új püspöki palota 1790—1801-ig épült, s ezen idő alatt Milassin bizonyára már gyűjtötte a műtárgyakat, a palota majdani díseit. Milassin gyűjteményét nyilván csak püspökké történt kinevezése után gyarapíthatta. Serkentette gyűjtésre az új, szép rezidencia belső szépségének megteremtése. A korábbi tábori élet nem kedvezhetett ahhoz, hogy állandó vándorlás mellett műtárgyakat vásároljon. Egyrészt a csapatokkal való állandó mozgás, másrészt a ferences szerzetesek szegénységi fogadalma egyaránt kizárta, hogy komolyabb műértéket vásároljon. Javadalmazása is csak megyés püspöki tevékenységével emelkedhetett olyan mértékben, hogy komolyan gondolhatott a megépült palota feldíszítésére.

A Milassin-gyűjtemény tehát rövid idő alatt gazdagodott meg, s rövid idő alatt elvirágzott a licitkalapács alatt. 1810. április 2-án kelt végrendeletében maga meghatározza, hogy egyes értékeket „licitando vendatur plus offerenti” — vagyis árverés útján értékesíttessenek a többet ajánlónak[27]. E módot örökölte elődjétől, akinek ingóságait ugyanígy értékesítették 1790-ben, majd pedig utódai követték példáját. Így például Barkóczy püspök temérdek ezüstjét adták el liciten a budai Gretschl ötvös értékelése mellett. Érdekes megjegyezni, hogy Gretschl számos darabot maga is megvásárolt[28]. A befolyt horribilis összeg még mindig csekély volt ahhoz, hogy Barkóczy püspök különféle köztartozásait fedezze.

Milassin gyűjteménye egy tudatos gyűjtő szempontjai alapján jött létre. Elsősorban a kellemes és szép lak kialakításának célja lebegett előtte, de azzal együtt a „vagyon megőrzése” is. Képek, porcelánok, ezüstök, kerültek licitálásra — bútorok azonban nem. Ezek közül jónéhány ma is a püspöki palotát díszíti.

Különösen nagyra értékelte Milassin püspök képtárának három alkotását — amelyekről végrendeletében külön is megemlékezett. Mindhárom kép sorsa azonban más lett annál, amit Milassin végrendeletében számukra kijelölt. A képek bizonyára olaszországi tartózkodásának szerzeményei — ugyanis Lodiban mint teológiai tanár is tevékenykedett.

A végrendelet megemlékezik egy nagyértékű képről, Andrea del Sarto művéről, amely a végrendelet vonatkozó része ellenére sem került árverésre[29]. A végrendelettel megbízott főpapok Perényi Imre esztergomi nagyprépostnak juttatták „ajándékba”, aki a képet Nagyszombatba vitte[30]. A káptalannak esztergomi visszahelyezésénél Perényi nagyprépost lemaradt[31]. Engedélyt kapott a primástól, hogy élete végéig Nagyszombatban maradjon.



9. Görgei-féle pectorális és gyűrű



10. Füstölő, XVIII. század

A képet haláláig ott őrizte. A kép további sorsa egyelőre ismeretlen. Jóindulatú feltételezés, hogy később esetleg Esztergomba került és így valahol a primási gyűjteményekben talált új helyet. Perényi végrendelete talán bővebben számot adhat erről.

Képtárának másik, értékes, végrendeletében is megemlített darabjáról így ír: „quas nonnisi peritus in arte pictoria discerne et estimare sciet”. Hasonló sorsa jutottak. Az „Idős férfi arcképe” (Caput senex) Milassin Mátyás birtokába került, aki magával vitte Szabadkára[32], míg a harmadik nagyértékű mű, „A hiúság dolgai” allegorikus ábrázolás, Székesfehérvárott maradt. Comes Schmideg bizonyára mint kormánytisztviselő, a város-





11. Pásztorbot

ban időzött és ő vette meg értéken alul, 60 forint[33]. Így tehát a három legértékesebb művet, amelyeket Milassin püspök éppen azzal a szándékkal vett meg, hogy „nagy pénzért” értékesítsenek liciten, a végrendelet végrehajtóinak felületessége miatt összesen csak 60 forinttal toldották meg a hagyaték összegét. Sajnálatos körülmény, hogy Andrea del Sarto műve is elsikkadt.

A képtár többi darabjait részben az örökösök vitték el, részben székesfehérvári polgárok vették meg (Ybl, Orzetti, Lechner, Gulinger), de több darabot, nem jelentős összegekért, megvásárolt Milassin egykori titkára, Tusits kanonok. Még egy székesfehérvári festő is vásárolt, akit pictor Fischer-nek neveznek az oklevelek. A név felmerülése csupán annyiban jelent újat a műtörténet számára, hogy tudomásunkra hozza egy székesfehérvári barokk kori festő nevét, aki a püspöki udvarral kapcsolatban állt. További kérdés, hogy a palota számára milyen munkálatokat teljesített? Nem a palota dísztermének kifestésében volt-e szerepe?

A képek közül az örökösök kezére jutott még több darab. Milassin Márk például Szabadkára vitt egy minden bizonnyal németalföldi festő művének tekinthető „Hajózást mutató” képet, más egyéb képekkel egyetemben.

Nem jutott szerencsésebb sorsra Milassin püspök ezüstgyűjteménye sem. Az általa gyűjtött és majdnem 900 latot nyomó kollekciónak semmi sem maradt fenn. Ezek között értékes darabok is voltak, feltehetően nagy többségükben régi bécsi ezüstök, így kandeláber, állványok, medencék, gyertyatartók, sőtartók. Sokat elvitt a három Milassin örökös (Mathias senior, Mathias junior és Marcus). Ezek a tárgyak Délmagyarországra kerültek,

„Saxoniai” porcelánjaival együtt. Ezeket szintén az örökösök vitték el; jellemző az utóbbiak értékére, hogy egy készletet 1200 aranyforintra becsülték. Ugyanilyen értéket képviselt egy drágamívű üveg, aranyozott pince-tok, „vinotheca cum inauratis poculis”. Duplafalú aranyfóliós üvegpohár készletről beszélhet a licitjegyzék, ugyanis elképzelhetetlen nagy összeg volna közönséges bearanyozott üvegekért.

Milassin püspök gyűjteményének legértékesebbjeihez számította óráit. Óragyűjteményét szerette legjobban. Kitűnik különösen gondos intézkedéseiből, amivel az óragyűjtemény egyes darabjait illette. Végrendeletében intézkedik: „Meus tandem secretarium eodem titulo accipiat unus ex mei horologiis...”[34]. Vagyis egy értékes órát secretáriusára hagyott. Később megtudjuk, hogy ez az óra zenélt és harangozott, tehát a kor óraművészetének egy igen tekintélyes alkotása lehetett.

Gyűjteményében 22 értékes órát őrzött, amelyek mind „kötyavetye” tárgyává váltak. A város fiskálisa, dominus Vörös, Gulinger székesfehérvári polgár, a Marich család, az említett Schimidegg gróf, majd a Milassin örökösök birtokába is kerültek darabjai.

Igen érdekes magyarországi órátörténeti adatot találunk az oklevelekben; a leírás alapján már ekkor megjelentek a képórák[35]. Eddigi adataink szerint viszont csak a biedermeier kor végén terjedtek el a polgári lakásokban. A Milassin-féle jegyzék kétségtelenné teszi, hogy már 1810 körül megjelentek. Marcus Milassin többek között egy képórát is magával vitt a délvidékre.

Különösen gazdag volt kincsekben a püspök ékszer-gyűjteménye. Sajnálatos módon ebből sem maradt fenn



12. Szentkereszt erehlyetartó, XVIII. század



semmi sem. Mindent elárvereztek. Igaz, egyes darabjai olyan főpapok kezéhez kerültek, akik neve a történelemben fennmaradt. Nem kizárt dolog, hogy e főpapokhoz került Milassin-ékszerekből egyik-másik sorsa még tovább kutatható. A következőkben ugyanis ők maguk is végrendelkeztek ezek felett. Így Horváth János kanonok (a későbbi székesfehérvári püspök) Milassin emlékére tartott magyar nyelvű concio alkalmával megajándékozott a végrendelet végrehajtói által egy gyönyörű ametiszt pectorálissal[36]. Ugyanakkor Schmidt ráckevei apátnak a német nyelvű concio végén egy smaragdokkal ékített mellkeresztet adtak[37].

Milassin kincseiből a Generalis Vicarius aquamarin keresztet kapott, amellyel annak idején Milassint a királynő tüntette ki koronázása alkalmával. Egy másik topázköves gyűrű, amelyet Ferenc császártól kapott Milassin püspök, amikor az új székesfehérvári püspöki palotában meglátogatta, Simonyi apát és szemináriumi rector tulajdonába jutott[38]. Összes ékszerét 10 000 aranyforintra értékelték 1811-ben, amiből kitűnik, hogy nagy értékű, jelentős műkincsek birtokában volt.

A Milassin-gyűjtemény sajnálatos módon teljesen elveszett a műtörténelem számára. Székesfehérvár pedig szegényebb lett egy értékes iparművészeti emlékegyüttessel. Az utódok kezei alatt elkallódott műalkotások története még így is érdekes anyagot szolgáltat ahhoz, hogy Milassin püspökről mint a kor egyik mecénásáról plasztikusabb arcképet rajzolhassunk. Ez az arckép eddig az egyetlen a székesfehérvári műbarátok galériájában.

A székesfehérvári püspökök nem követhették példáját hozzá hasonló gyűjtőszenvédéllyel. A székesfehérvári püspöki széket nagyon sok esetben ideiglenes állásnak szánták az uralkodók jobb javadalmakra kiszemelt kedvencük számára. Már a harmadik püspök, Wurum elkezdte a vándorlást és ez igen gyakran megismétlődött Kopácsy, Szusits, Karner, Dulánszky püspökök csak rövid, átmeneti időket töltöttek a székesfehérvári püspöki palotában. De nem volt ritka eset az sem, hogy előregedtt főpapok foglalták el a széket, s rövid egyházi pályafutás után elhaláloztak. Kopácsy mint esztergomi érsek fejtett ki műpártoló tevékenységet a bazilika építésénél, ideje nem maradt Székesfehérvár számára. Hosszabb-rövidebb ideig a püspöki széket elfoglaló főpapok közül néhányan szerényen bár, de még mindig gyarapították a püspöki palota díszét és a kincstárat.

Wurum József a Milassin-palota kápolnáját felszereltette clenodiumokkal[39]. 1817-ben a Canonica Visitatio során Wurum püspök kelyhét, pásztorbotját, ampolnáit és tálcáját mint a püspök személyes tulajdonait írták össze a kápolnában. Ezen kívül további három ezüst kelyhet összesen 60 lat súlyban. A későbbi nyitrai püspök értékes ötvösműveit magával vitte új rezidenciájába, de végrendeletében (1838) megemlékezett a káptalani kincstárról is: „Ecclesiae Albensi primae sponsae mea... donaveram...”[40] Felsorolásában pásztorbotját, egy medencét és egy buggiát a kincstárra hagyott. Wurum püspök hagyatékához számítható tehát az a pásztorbot, amelynek készítése éve 1816 és Szent István alakjával van díszítve. Úgyszintén ide sorolható a szintén 1816 évszámot viselő empire buggia is. Wurum püspöksége ebben az évben kezdődött, kézenfekvő, hogy a kincstár darabjai között éppen ezek a tárgyak képviselik hagyatékát.

Szusits püspök rövid székesfehérvári püspöksége alatt nem gyarapíthatta a kincstár ötvösműveit. A jegyzékek szerint a Görgei-féle keresztet és gyűrűt használta itteni főpásztorsága alatt[41]. — A custosnak visszaadta e kincseket midőn a boszniai püspöki stallumba áthelyezték.

Utódja Horváth János, a funebris szertartások ékeszőlő prédikátora; püspökök sora felett tartott beszédet. Ő maga sem maradhatott sokáig a székesfehérvári püspöki stallumban, ugyanis alig négy évi főpásztorságából a halál ragadta el. Végrendeletileg egy kelyhet hagyományozott a kincstárra, amelyet a XIX. század új művészeti fuvallataihoz igazítottatott[42].

Horváth püspök hagyatéka az első historizáló ötvösmű a kincstárban. Ezt követően számos főpap a kor ízlésének



13. Fr. Schmidt: Kehely, 1821.

megfelelő neobarokk, neorokokó, neogót és neoreneszánsz műveket hagyományozott a kincstárra. Talán éppen ebben folytatódott a székesfehérvári káptalani kincstár jelentősége; megőrzött olyan jellemző műveket, amelyek a XIX. századi művészetnek az ötvösségre gyakorolt befolyását jelzik. A barokktól a modern időkig töretlenül feltalálunk a kincstárban minden stílusjelenséget.

Barkóczy László püspök Szentpéteri Józsefet foglalkoztatta. Szentpéteri előbb a kalocsai egyházmegye főpapjaival került kapcsolatba és az érsekség területére számos templom clenodiumát készítette el. Szathmáry Antal kanonok vette pártfogásába a művészt. Zenta, Óbecse egyházai számára, valamint a kanonok a maga részére készíttetett egyházi szerelvényeket. Jellemzőbb volt azonban a protestánsokkal való kapcsolata és azoknak elvégzett és teljesített munkálatai. A mindig haragvó mester jó viszonyban volt egy ideig a protestáns superintendenssel, akin keresztül több munkához jutott.

Barkóczy László püspök 1847-ben rendelte meg a keresztet a székesfehérvári templom főoltára tabernákulumának tetejére. A fennmaradt „Ár jegyzés” szerint a mester 1847. augusztus 10-én megjelent Barkóczy püspöknél Székesfehérvárott, hogy a költségek kiegyenlítését kérje[43]. A kereszt 247 1/2 latot súlyoz, amelyből 197 lat maga a kereszt, míg a többi talpérsze. A neves pesti ötvös 497 ft-ért adta el a keresztet (latját 2 p. forintjával), mely összeget a püspök két részletben aug. 10 és aug. 13-án fizetett ki.

A kanonokok sorából is többen gyarapították a székesfehérvári káptalan kincstárát. 1811-ben a káptalan kezelte Nagy Pál apátkanonok alapítványát, aki nagyobb összeget hagyományozott: „az ide való Anya főtemplomnak espediglen abban jövődőben ezüsből tsinálendő és az öreg oltár előtt felfüggesztendő lámpásra...” A káptalan Májjer János székesfehérvári polgárnak



„interesse” kiadta a pénzt — a lámpa pedig sohase készült el[44], mert ilyen ötvösműről egyetlen leltár sem emlékezik meg.

Frideczky Ferenc kanonok 1820. évi végrendeletében a kincstárba hagyományoz főpapi ékszereket azzal, hogy azokat a jövődő apátkanonokok, illetve prépostkanonokok egész életükben viseljék[45]. A Kuthy-féle jegyzék nem tud Frideczky hagyatékából származó pectorálisról, így valószínű a most azonosított Görgei-féle pectorális sorsának példájára más neve alatt lappang. Kuthy kanonok jegyzéke a Görgey-féle keresztet is még mint „Milassin püspök hagyatékát” tartja nyilván. Kuthy említ ezzel szemben két empire ezüst gyertyatartót Frideczky hagyatékából mint a székesegyház tulajdonát. A két empire gyertyatartó nem közvetlen Frideczky hagyatékaként került a kincstárba, hiszen végrendeletében a ráckevei apátra hagyományozta azokat. Bizonyára Schmidt apát halálával jutott a székesegyház birtokába. Ezt a körülményt látszik megerősíteni azon nyugta is, amely szerint 1823. jan 9-én a káptalannak átadott hagyatékban csak ékszerek szerepelnek[46].

Szpetkyo Ferenc kanonok halála után főpapi ékszereit a káptalan elárvereztette és azokat Böhm és Günther helybeli ötvösmesterek vásárolták meg[47]. Minden egyéb ötvösműví ezüstjét akkor licit alá bocsátották, amelyek közül szintén többet megvásárolt a két „ezüstműves”.

Pauer János és Barkóczy László püspökök egy-egy ötvösművel, Rónay Jácint, Kuncz László, Marich János, Magdics István főpapok XIX. századi ötvösművekkel gyarapították a kincstárt.

Simor János bíboros zárja a XIX. századi alapítók sorát. 1877-ben Lippert József házi tervezőjével pástortbotot készíttetett bécsi cégnél, amelyet a székesegyház-

nak adományozott[48], miután még mint győri püspök a székestemplom belsőjét márványozással díszíttette[49].

Kuthy János kanonok, a nemrégiben elhunyt múzeumalapító és műtörténész gyűjtőmunkásságával tovább gyarapodott a kincstár. A plébániákon „feleslegesnek” ítélt nagyértékű ötvösműveket az általa alapított „Egyházmegyei Múzeum” és a kincstár állományába vette. Lovasberény, Bodajk, Káloz, Solymár, Ráckeve értékei a kincstárba kerültek. Lovasberényből a Pellner-féle ezüstök, Kálozról Dossuna herceg adományozta ötvösművek.

Ezzel voltaképpen lezárult a kincstár gyarapodása, jó időre. A kifürkészhetetlen jövődő titka, hogy a következőkben milyen művekkel gyarapítják a majdani főpapok.

A kincstár története érdekes fejezet ötvösségtörténetünkben, amennyiben megmutatja a barokktól napjainkig egyházi gyűjteményeink egy csoportjának fokozott kialakulását és nagyértékű trezorokká fejlődését. A vizsgált oklevelek és művek alapján végül megállapíthatjuk a székesfehérvári káptalani kincstár helyét is a dunántúli egyházmegyek kincstárai közt, amely közvetlen a győri után következik. A püspökök „kőtyavetére” bocsátott sok kincsei mellett még mindig maradtak a kincstárra is anyagiakban és művészieken egyaránt gazdag értékű emlékek. Ahhoz képest, hogy az egyházmegye kétszáz éves fennállásához közeledik, kincstára felülmúlja az eredetét középkorig visszavezető veszprémi és fehérvárral egykorú szombathelyi püspökség kincstárait. Dunántúli ötvösségtörténetünkben ezzel kiemelkedő szerepet kap.

Somogyi Árpád

## J E G Y Z E T E K

1 Ipolyi Arnold: Magyar ereklyék. Archeológiai Közlemények. 1881.

2 A Magyar Történeti Ötvösmű Kiállítás Lajstroma. Bp. 1884. XVII., XVIII. sz. tárgyak. Tizenegyedik szekrény. No 11. 127.

3 Ioannes Pauer: Historia Dioecesis Alba-Regalensis ab erecta sede episcopali 1777–1877. Alba-Regiae 1877.

4 Somogyi Árpád – Weiner Mihályné: Fejér megye ötvösművészeti és önművészeti emlékei. Népművelési Propaganda Iroda, 1970.

5 Gerevich Tibor: Magyarország románkori emlékei. Bp. Heltai Gáspár írja le a székesegyház kirablását I.: H. G.: Magyar Krónika (Magyar Századok sorozat) Bp. é. n. 414.

6 A későbbiek során ugyanis a törökök elől elmenekült káptalanból csak a nagyprépost és custos kanonok címeiket adományozták, javadalom nélkül, mivel a prépostság javai a megszállt területeken voltak.

7 Inventarium sacrorum supellectilium Ecclae Cathedralis Alba-Regalensis Confectum. Anno 1799. Káptalani Levéltár. Szfv.

8 Kuthy-féle jegyzék (1956) No 36.

9 Kuthy-féle jegyzék (1956) No 34.

10 Mariae Theresiae de S. Stephani Cranio Diploma. 1778. Káptalani levéltár – Szfv.

11 Inventarium Sacrarum Supellectilium Ecclae Cathedralis Alba-Regalensis confectum. Anno 1799. In sacello S. Stephani in tabernaculo asservatur capsula vetus argentea cranii S. Stephani. Super aram infra vitream portam ipsum cranium S. Stephani in statua argentea.

12 Inventarium supellectilis sacrae ad Cathedralē Ecclesiam Alba-Regalensis pertinentis. 1841. Káptalani Levéltár 22/B. Calix argenteus inauratus cum 6 prisuris (emali) item lapidis. Kuthy-féle jegyzék No. 23.

13 Kuthy-féle jegyzék No. 10.

14 Eredetileg a komáromi jezsuiták rezidenciájából Kuthy-féle jegyzék (1944) 20.

15 Inventarium Sacrorum Supellectilium Ecclae Cathedralis Alba-Regalensis confectum. Anno 1799. et sequentibus annis. Káptalani Levéltár. 22/B. Egy drága kehely a tokjában. „Az egyházi 5 kehely”.

16 Inventarium Sacrorum Supellectilium Ecclesiae Cathedralis Alba Regalensis, Confectum Anno 1799. Záradékbán: Anno 1801 et testamentaria dispositione Rdssimi Domini Praepositi Sigismundi Grubonovits: Duo calices argentei inaurati cum suis capsulis.

17 Székesfehérvár, Káptalani Levéltár fasc 50/a–b.

18 Uo. mint. 17. fasc 50/6 „Gravissime quibus per exercitus Imperatoris Gallorum occupatae provinciae et signanter partes Regni Hungariae praemebantur ... etc.”

19 Káptalani Levéltár, Székesfehérvár 1517. 1804. évi levél: „... Secreta notitia in omni submissione significandum esse duxi, me ab Ju mortalis reminescentia Regina, Episcopatus Alba Regalis Jussitricce, ante ipsum Ejusdem praestissimum obitum, dono recipisse casulam, opus manum suarum, Nomine etiam Suo, et Anno erecti Episcopatus illius signatam annulum pretiosum alqual Nomen Ejus gerlutem, ac calicem Geminis praedivisem, quae omnia, quia testamento meo, jam conditio, destinato habentur usui DD Episcoporum Alba Regalensium.”

20 Az 1944-ben felvett Kuthy-féle Kincstárjegyzék is még így lajstromozta: Milassin püspök keresztje és gyűrűje, arany, ékkövekkel. (XVIII. sz. v.) 84 A és B.

21 Extracti Testamenti defuncti Nominati Epipi. Quinque Ecclesiensis Martini condam Görgei. 1807. Székesfehérvár, Káptalani Levéltár, 1517.

Septimus: Pluviale autem novum cum simili casula et Mitra, item alia mitra pulchrior aurophrigiate, tunicella, cinguli Alba omnes, Humeralia et Rocheta, una cum casula ab Augustissima Domina Ma-Theresia Regina mihi donato duo itidem calices cedant Alba Regalensi Cathedrali Ecclesiae. Non obsimiliter crux pectoralis, hyacinthis et Adamantibus Brilliant ornatu cum simile anulo donavit Magna M. Theresia Regina Apostolica Fundatricis Epipiatus Alba Regalis in perpetus conservet per Venerabile ejus capitulum pro uso viventium DD Epporum, et sede vacantura conservet in Archivo v. capituli una cum eleganti icone, listae argentea inclusa „Depositio-nem Christi de cruce” exhibente, quae pendet in ara sacelli mei domestic.

22 Inventarium licitationis.

23 Horváth János: Milassin Miklós emlékezete, Veszprém.

24 Ioannes Pauer: Historia Dioecesis Alba Regalensis etc.

25 Számos leveliket délvideki helységekbe felkelteve intézték a káptalanhoz Milassin halála után, a hagyaték ügyében.

26 Reinventiones in Residentia Interiori Episcopali Alba Regalensis 1790. 29. April. Káptalani Levéltár.

27 Milassin püspök végrendelete. 1810. Ápr. 2. Káptalani Levéltár.

28 Schaetzungs Instrument, 3 März 1848. Káptalani Levéltár.

29 Tres imagines picturae celebrioris penicilli, quarum una ad linguam picta est, Iesulum cum Beatissima Virgine Maria, ac Ioanne Baptista representat, alia vero caput senis, tertia tandem transito-



riam mundi Vanitatem representat, quas non nisi bene peritus in arte pictoria discernere et aestimare sciet, licitando vendatur, plus offerenti . . .

30 Licit jegyzőkönyv: Illimi Domino Baroni. Perényi Episcopo donata.

31 Esztergomi Kanonokok. Esztergom.

32 Licit jegyzőkönyv. Mathias Milassin által átvett ingóságok között: „Egy vénét mutató kép”

33 Licit jegyzőkönyv. Imago praefrens vanitatem rerum 200 florenis aestimato Ill. D. C. Schmidegg 60 ft.

34 Végrendelete. Káptalani Levéltár.

35 Licit jegyzőkönyv: „órás kép”.

36 Licit jegyzőkönyv bejegyzése.

37 Licit jegyzőkönyv bejegyzése.

38 Végrendelete: „. . . Pros fatigo memorati Domini Canonici detur eidem annulus flavus cum lapidibus a sua Matte SSma Imperatore dum habuisssem gratiam cum in domo meo hospiti excipendi una cum cruce quam occasione licitationis a defuncto Eminetissimo Primate Principi a Battyán . . .

Cruce vero ex aqua Marina per Suam Mattem Reginam occasione coronationis Suae mihi dono detam lego mei Vicarius . . .

39 Canonica Visitatio, 1817.

Wurum József püspök tulajdona 1) kehely paténával, 2) pásztorbot, 3) egy kancsó tálcával, 4) Bugia és úrmutató, 5) egy ampolna.

40 Extractus Testamenti Eccellentissimi Illustrissimi ac Reverendissimi Domini Episcopi Iosephi Wurum, 1838. Káptalani Levéltár.

41 Szusits episcopum concernentia. No. 3507. Káptalani Levéltár.

42 Kuthy-féle jegyzék: 20 sorszám alatt: H. J. m. püsp. „új román kelyhe”.

43 Egyházmegyei Múzeum. Székesfehérvár. Szentpéteri sajátkezü „Ar jegyzés”-e.

44 Egyezés a Káptalan és Májjer János között, 1811. júl. 1. Káptalani Levéltár, Székesfehérvár.

45 Testamentum Francisci Fridetzky Cath. Eccla. Alba-Reg. canonici, 1820. jan. 11. Káptalani Levéltár, Székesfehérvár. Binas catenas meas cum crucibus pectoralibus una quidem aurea, cuius medietati color caeruleus superinductus habetur, altera autem solum inaurato ita lego V. Capitulo, ut qui primus ex futuris canonicis actualibus Abbatiali aut Prepositurali titulo insignibus fuerit, possit ex illis ad placibum suum pro usu et gestatione toto vita tempore eligere . . .

46 Inventarium rerum Francisci Fridetzky. Káptalani Levéltár. Végso rendelkezésnek 9 pontja szerint a 2 arany láncz, sub No. 20, 21, két köröszet sub No. 27, 28, 29 . . . a Ttes Káptalannak által adtuk.

47 Néhai fő tiszteendő Spetyko Ferencz Ur halála után fennmaradott és kotyavetye útján eladott javaknak feljegyzése, 1831. Székesfehérvár, Káptalani Levéltár.

48 Religio, 1877. I. félév 24. sz. Márc. 24. Simor János hercegprímás a püspökség alapításának 100. évfordulójára pásztorbotot ajándékozott a katedrálisnak e felirattal: Templo Cathedr. Alba-Regal. Ab erecta sede episcopali centesimo. Joh. Card. Simor olim ibidem canonicus.

49 Religio 1866. II. félév. 48. sz. dec. 15.

## DIE BISCHÖFLICHE SCHATZKAMMER VON SZÉKESFEHÉRVÁR

1777 gründete Maria Theresia das Bistum Székesfehérvár und schon damals versah sie die Schatzkammer von Székesfehérvár mit teuren liturgischen Gegenständen, Ornaten und Goldschmiedearbeiten. Die Schatzkammer wurde durch die Gaben der Bischöfe und anderer hoher Geistlicher noch bereichert, so daß sie heute eine kunsthistorisch bedeutende Goldschmiedesammlung beherbergt. Die Urkunden der bischöflichen und Kapitelarchive ermöglichten die Bestimmung der Schätze der bischöflichen Schatzkammer von Székesfehérvár und die kunstgeschichtliche Beschreibung einzelner Werke.

Die Studie behandelt die Schätze der Schatzkammer, die von Maria Theresia direkt der Schatzkammer geschenkt wurden, bzw. diejenigen, die sie hohen ungarischen Geistlichen geschenkt hat. Von den letzteren werden selbstverständlich nur diejenigen besprochen, welche die Geistlichen später der Schatzkammer des neuen Bistums

vererbten. Die Arbeit verfolgt durch Jahrzehnte die Bereicherung der Schatzkammer und bestimmt auf Grund Urkundenforschungen die Geschichte einzelner Werke.

Die bischöfliche Schatzkammer von Székesfehérvár besitzt entsprechend den Umständen ihrer Gründung eine besondere Bedeutung unter den ungarischen Goldschmiedesammlungen hoher Geistlicher. An den Kunstgegenständen läßt sich die Stilentwicklung der Goldschmiedekunst vom Ende des Barocks bis zum Historismus verfolgen. In dem der Gründung folgenden Jahrhundert sind fast alle stilistischen Merkmale in Edelmetall erhalten.

Zwar kann die Schatzkammer nicht mit der weltberühmten Esztergomer Kapitelschatzkammer oder der bischöflichen Schatzkammer von Győr konkurrieren, doch kann sie durch ihre besondere Rolle internationales Interesse erregen.



A bécsi emigrációból 1926-ban hazatért Kassáknak két évi kemény munkával s a Dokumentum c. folyóiratával kapcsolatos tanulságok leszírése után sikerült ismét politikai művészeti mozgalmat szerveznie. 1928-ban alakult meg a Munka-kör, s indult meg — mint végül kiderült, több mint évtizedes útjára — folyóirata a Munka. A Kör, illetve a folyóirat szocialista közösségnek, illetve orgánumnak vallotta magát, de nem vállalt elkötelezettséget egyik munkaspárttal sem. Legfőbb célja — a majdani politikai forradalom személyi feltételeinek biztosítása érdekében — az új, kollektív ember kialakítása volt a tudomány és a művészet eszközeivel. Ennek érdekében jött létre és működött fél évtizedig a kör népdal- és szavalókórusa, kamarazenekara, színjátszó- és szociototocsoportja[1].

Kassáknak a képzőművészcsoporthoz megalakulásakor a körkörülmények szerencsés összeállítása folytán nem kellett vesződni a közösséggé szervezés nehéz emberi és művészi gondjaival. 1929 nyarán hat fiatal festő, Korniss Dezső, Trauner Sándor, Hegedűs Béla, Kepes György, Vajda Lajos és Schubert Ernő közösen elhatározott csatlakozása révén évek óta együtt dolgozó, a Munka szellemével, céljaival rokon törekvésű, autonóm közösséget sikerült magához vonzania, s — ha csak rövid időre is — mozgalmába, táborába építette.

Ő maga ekkor — főleg a visszhangtalanság miatt, s a hatékonyabb, a hazai viszonyoknak jobban megfelelő eszközöket keresve — egyre ritkábban vette kezébe az ecsetet, miután első önálló hazai kiállításán bemutatta félévtizedes munkájának produktumait, a képarchitektúrákat, melyeken „a formák (színek, négyzetek, téglalapok, körök, egyenesek) egzakta, fegyvermezett, minden romantikától és érzelmességtől mentes elrendezése”[2] végső értelemben azt fejezte ki, amit a politikai és mozgalmai vezető először a művészetben és az emberben, később pedig a társadalomban — szocializmusként — megvalósítani akart: a rendet, az egyensúlyt, a harmóniát s az ehhez vezető „építkező, hogy győzhess” utat.

A fiatalok néhány hónappal korábban még valamenynyien a Képzőművészeti Főiskola hallgatói voltak. Kepes György, Korniss Dezső és Trauner Sándor 1925 óta Csók osztályán tanult. 1926-ban átvették hozzájuk Rétitől Schubert Ernő. 1928-ban két új növendék csatlakozott: Hegedűs Béla és Vajda Lajos. Korniss már 1923-ban Hollandiában Huszár Vilmos műtermében ismeretséget kötött az európai avantgard festészettel. A holland környezet „tiszt, kemény, puritán konstruktivitása” döntően hatott rá. A Főiskolán Vaszary és Csók pártolta kísérletező hajlamaikat. Végigkóstolták a modern művészet szinte valamennyi útját: a féliguratív kubizmustól a geometrikus és pretaszisztikus absztrakciókig, a hagyományos festőanyagoktól a fotomontázs és kollázsig. A társ-művészetekben Sztravinszkij, Schönberg, Kassák, Déry munkássága jelentett számukra tanulságos élményt, a társadalomtudományok terén pedig leginkább a szocializmus eszmévilága[3]. Útkeresésük — állapítja meg Németh Lajos[4] —, a hazai elődökkel való szakítás szükségességének látszott: Egry formanyelve „túl egyéni”

volt, a posztnagybányaiak impresszionizmusa alkalmatlan „a tragikus szituációk tolmácsolására”, a római iskola neoklasszicizmusa pedig reakcióssá vált. Hosszú viták és a közös munka során összekovácsolódott a kis csoport. 1928 februárjában Trauner és Schubert kiállítást rendezett a Mentor könyvesbolt hátsó szobájában, mely egyébként a Dokumentum megszűnése után fórum nélkül maradt, ám az új folyóirat és mozgalom előkészítésén fáradozó Kassák-tábor vitaestjeinek, 1928 márciusában pedig Kassák kiállításának színhelye volt. Schubert — a kritika szerint[5] — „kemény átmenetekkel, lendületes vonalvezetéssel ható színrajzokkal, aquarellekkel” szerepelt, Trauner kubista „a test térbeliségét nagy sikokkal hangsúlyozó” aktkompozíciókkal. A fogadtatás vegyes volt. A Népszava kritikusa például „elhízázotttnak, mindenképpen fölöslegesnek, nagyképi póznak” tartotta bemutatkozásukat[6].

Az avantgardizmus szellemében való művészi munkálkodás Magyarországon a 20-as évek végén a politikai magatartás egyik formája volt, összeforrott a progresszióval, s a hivatalosság szemében „destrukció”, sőt „bolsevizmust” jelentett. A kísérletezésben egyre megszabott eljutó közösség helyzete a Főiskolán lassan tartatlanná vált. Az 1928. május végén a Műcsarnokban rendezett főiskolai növendékiállításán már félreérthetetlenül demonstrálták a hivatalos ízlésen messze túllépni akaró szándékukat, egyútté tartozásukat. A kritika egy része lelkes magasztalással reagált („Csók szabadjára engedi a fiatalok kereső fantáziáját”, „ki kell emelnünk a Csók tanítványok közül elsősorban Schubert Ernőt, Traunert, Korniss és Kepest . . . Európa bármelyik nemzete büszkén vallhatná magáénak ezeket a fiatalokat” stb.[7]), a kubista képek miatt azonban kitört a hivatalos botrány. A Főiskola egyik tanárának feljelentése nyomán — írta az esetről Farkas Zoltán a Nyugatban[8] — „hivatalos bizottság járta és vizsgálta végig Csók, Glatz és Vaszary osztályait, hogy igaz-e a vád, miszerint nálunk még a festő mesterség alapjait sem lehet elsajátítani, mert ott a legdestruktiivabb oktatás folyik”. A vizsgálat befejezése után a tanulmányait befejező Korniss, Kepes, Trauner és Schubert kivül Hegedűs és Vajda is elhagyta a Főiskolát. Az eset a hazai modern és konzervatív művészet közötti harc zajos összecsapásává vált, képviselői interpelláció is lett belőle. A fiatal művészeket a KUT azonnal felvette tagjai közé[9].

A műteremben talált inkriminált munkák — írja emlékezéseiben Korniss[10] — „a szegénység, a nyomorúság világát ábrázolták. Nagy fekete, szürke, barna alapon ilyen tárgyak (szimbólumok): egy-két hagyma, üres tányér, pár darab krumpli, konyhakész, száraz kenyérdarab, sózott hal, tépett újságpapír, rongydarabok, pipadohány, asztalosfűrész, barnaföld, homok, fűrészpor, ócska lécdarabok, fémdarabok stb. És mindegyik képen fotomontázs. Olyan témakörből, mely minden kétséget eloszlatott hovatartozásunkról.”

A csoport útja szükségszerűen a Munka-körhöz vezetett. Nyilván nem hiányzott Kassák hívó szava sem. Az ő közössége volt az egyetlen, mely befogadhatta őket, s

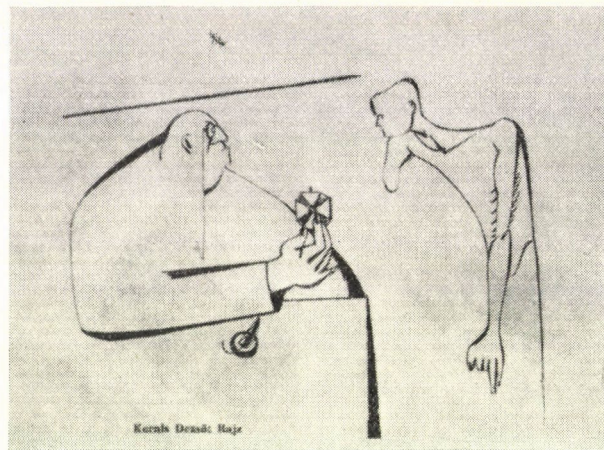
\* Részlet egy készülő monográfiából.



melynek elméleti, gyakorlati céljait meggyőződésükkel összhangban magukénak vallhatták. Vonzó volt a körben kínálkozó sokféle cselekvési lehetőség, a folyóirat által biztosított nyilvánosság, Kassák személye és képzőművészeti múltja pedig garancia arra nézve, hogy saját munkásságukat értőbb közegben, biztató szótól támogatva, nem pusztán önmaguk, hanem egy jelentékeny közösség számára folytathatják. Olyan baloldali mozgalomra leltek, mely a társadalomtudományok mellett a művészet szinte minden ágát felhasználta céljai érdekében, s mely — írja Passuth Krisztina<sup>[11]</sup> — „nyomatékot adott az avantgard tartalmaknak képzőművészetben, irodalomban, fényképészetben, zenében egyaránt.” Hamarosan ők is éltek a kör sokoldalú, mozgalmas életét. Építő-, film- és képzőművészeti, pszichológiai, gazdaságpolitikai és tudományos szocializmussal foglalkozó előadásokat hallgattak, szemináriumokon, vitákon vettek részt, tagjai lettek a szavaló- és népdalkórusnak. Korniss, Trauner és Schubert rajzokat készített a folyóirat számára, diszleteket és jelmezeket a színjátszócsoporthoz.

A körben szerzett művészi tapasztalatok és élmények kezül az orosz filmművészettel való találkozás volt a legnagyobb és legmaradandóbb számukra. A folyóirat rendszeresen beszámolt Eizenstein, Pudovkin, Vertov, Dovzsenko új alkotásairól, elméleti munkásságáról, a Patyomkint pedig jól válogatott plánok közlésével ismertette. Kassák és a kör vezető munkatársa volt s minden bizonnyal a festők gyakori beszéd- és vitapartnere a kor legjelentősebb hazai marxista filmkritikusa, Gró Lajos, aki A film útja c. könyvének megjelenése után 1928–29-ben már dolgozott Az orosz film c. úttörő jelentőségű monográfiáján.

Kassák Korniss tartotta a legtehetségesebbnek, Traunert a legbátrabb kísérletezőnek, Schubertet a legkiforrottabbnak — az akkori állapotot tekintve nyilván nem alaptalanul. A folyóiratban megjelent, Georg Grosz, Max Beckmann, Otto Dix és Frans Masereel grafikájának ismeretéről tanúskodó, vagy mindenesetre az ő útjuk, törekvéseik irányába mutató rajzok — Korniss 3, Schubert 6 Trauner 5 munkája<sup>[12]</sup> — közvetlen agitativ célt szolgáltak, legtöbbször valamely vitára bocsátott problémával kapcsolatosak — racionalizálás, szexuális nyomor, mezőgazdasági túlermelési válság, nők helyzete —, s erős rokonságot mutatnak Derkovits 1930–31-ben keletkezett „szatirikus sorozatával”<sup>[13]</sup>. Valamennyi egyszerű, mindenki számára érthető eszközökkel a nyomorra, kizsákmányolásra, a polgár és proletár közötti ellentétre, a polgár „agresszív torzságának” és a proletár „kinba torzulásának” ok okozat kapcsolatára akar rámutatni. „Tragikus-szatirikus szemlélet”, „mindkét irányba való torzítás” jellemzi őket, akár Derkovits raj-

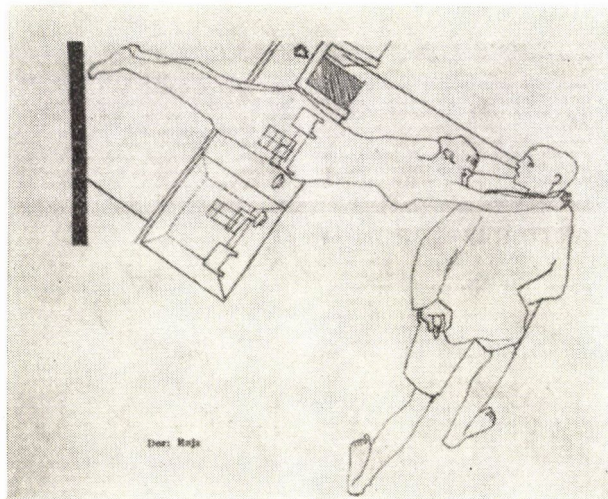


2. Korniss Dezső rajza

zaik. Visszatérő motívumaik: a sovány, mezítláb, horpadt mellű, szenvedő arcú nő, a vézna, rongyos gyermek-, a roskatag, kiálló csontú nyomorék-, valamint a kövér, mellényes, szivaros férfialak, gyár, gép, a már említett üres tányér, kép, kenyér, füstölt hal egymással kapcsolatba hozva. Korniss óriásira torzított, gyár, gépek, proletárok fölé növesztett tőkést ábrázoló képe A tőke árnyékában című Derkovits-rajzzal rokon, Schubert egyik rajzán felfedezhető a Derkovits-művek gyakori motívuma, az akasztófa kivégzettekkel. Trauner és Schubert a szimbolikus elemeket tiszta síkgeometriai formákkal kapcsolja össze. Nem egy esetben ezek alkotják a kompozíció konstrukciós vázát. Szerepük — akár Derkovits munkáin<sup>[14]</sup> — igen fontos: a világ megfogalmazásának segédeszközei, a bebörtönözöttség, a korlátok közé szorítottság „formai egyenértékei”, de az építendő jövőé is. Trauner rajzai a legsikerültebbek. Az orosz filmművészet hatására azzal a konstruktív szürrealista technikával, a motívumok egymásra montírozásával kísérletezett, mellyel később szentendrei rajzain Vajda Lajos. Trauner és Schubert e munkáiból néhány bekerült Kassák 1931-ben megjelent 35 vers c. kötetébe is.

Bár Kassák ízlése a festészetben nem volt oly diktatórikus, mint az irodalomban, hatása mégis figyelemre méltó. A fiatalokat a túlzott pesszimizmus, az ösztönöség és a szertelenségek, a „meglepően érdekes” oldaláról a racionálisabb társadalmi, mozgalmi, művészeti konstruktivitás, az „erő és tisztaság” felé igyekezett irányítani. A sötét, visszafogott tónusú, legtöbbször különböző anyagokból készített, fotomontázssal kombinált képek tragikus hangulatát egyre inkább szigorú szerkesztés ellensúlyozta. A fiatalok Kassák abszolút elvontságát azonban nem tudták követni. Műveiknek határozott, a hétköznapi életre utaló, ugyanakkor általánosabb értékű társadalmi mondanivalója van, ám felfedezhető bennük a kassáki képarchitektúrák mondanivalója is. A képek anyagszerűsége, logikus összeépítettsége, szimbolikus értelmű motívumai az anyaggal való összeforrottságról, realitásigénnyről, a dolgokat lemeztenítő, puritán látásról, harmónia- és egyensúlykeresésről szólnak.

E képek közül csak néhány maradt fenn. Kénytelenek vagyunk a kortársak általában egybehangzó ítéleteire hagyatkozni. Kassák szerint — s ő talán nem volt illetéktelen a dologban — Traunernek sikerült leginkább megvalósítania a „pusztán és egyszerűen egyszerű architektúrát”, a pesszimista reménytelenségen tülemelkedő „tragikus életlátást”. Kepesnél és Hegedűsnél úgy mond még nem meggyőző és indokolt „a különféle anyagok vegyítése”. Schubert kissé különvált a többiekől. Úgyesebb, gyakorlatiasabb egyéniség volt, amazok pedig súlyosabb, érdekesebb tehetségek nálánál, mondanivalói — írja Kassák<sup>[15]</sup> — „kevésbé markánsak”, képei „derűsebbek, mozgalmasabbak”. A csoport ars poeticáját — bizonnyal nem ezzel a határozott szándékkal — Hegedűs festette



1. Trauner Sándor rajza



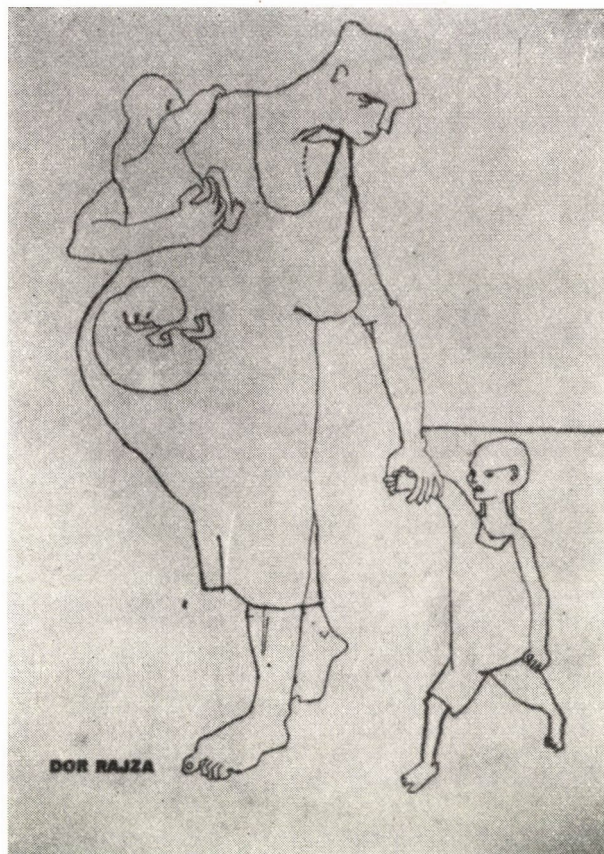
meg, a mosókonyhában alkotó házmesterfiú, aki Vas István emlékezete szerint „egy kissé Dosztojevszkij-hős volt... zűrzavaros gondolataival, heves, de gátlásosan dadogó indulataival” [16]. A kép [17] részben ragasztott szürke háttérén fotomontázssal kombinált kompozíció van: gyengén fejlett, duzzadt hasú kisgyermek, cseréptál, emberi csontváz, így együtt egy emberi sors szimbólumai. Ezek a másik szimbolikus elemcsoport, a fehér lap és a kézbe simuló ecset közelében a megfestendőt jelentik. Korniss és Trauner egy-egy képe mintha csak válasz lenne a felszólításra. Kornissén [18] sötét alaptónuson a jobb középső képmezőn ragasztott újságpapír, rajta hagymaalak, rámontírozott tányéron halmotívum: a szegénység világa. A kép jobb alsó sarkában foto öklüket rázó emberalakokkal. A csendéletkompozíció és a foto közötti kapcsolat az ok és okozat kapcsolata. Trauner képe [19]: sötét háttérén balra lent gép mellett dolgozó emberalak, kezében tányérmotívum, belemontírozva egy emberi csontváz, az ellenkező oldalon, a jobb felső képmezőn — elérhetetlen messzeségben — festői tájakat ábrázoló fotók: vallva arról, ami van, és arról, ami csak vágy, de nem lehet. Fel-tűnő a fiatal festők vonzódása a portréhoz, az önarcképhez. „Különös, átszellemült lányarckép volt — emlékezik Vas István Korniss alkotásáról [20] — erősen stilizált formájú, mégis hitelesen egyedi jellemábrázolás, mélybarna tónusokban, és ezek a sötét színek mégis tisztán ragyogtak, a kiállítás legmodernebb darabja volt, és közben valamilyen megnevezhetetlenül archikus formavágy is ott rejtőzött a képen, és ez csak fokozta újszerűségét.” Kornissnak — véli Vas István — „sikerült létrehoznia valamit rendszerint elképzelt fejének sorozatával, ami kortárs volt az akkori európai festészetnek”, rokon Rouault és Modigliani művészetével, s új „a lassanként ellaposodó magyar portréfestészetben”. Kepes és Hegedűs önarcképeken az architektonikus jelleget biztosító kubizmussal kísérleteztek. Ők ketten Schubert Ernővel együtt — Berény, Uitz, Bernáth, Scheiber Hugó, Nemes Lampérth, Mészáros és Rippl-Rónai társaságában — 1930. októberében szerepeltek műveikkel a Tamás Galériában rendezett portrékiállításon [21].

Vajda Lajos a csoporton belül meglehetősen háttérbe szorult. Vas István szavai szerint [22] „a többiek kissé lenézték”, nem ismerték fel tehetségét. Kassák a tüzetesebb értékelésre, nagyobb figyelemre méltatlannak, „iskolásnak” tartotta, barátai pedig nem elég érettnek. A csoport Kassák védnöksége alatt „szinte észrevétlenül lezajlott” kiállítást rendezett az egyik szervezet helyiségében Vajda közreműködése nélkül. Ő — írja Vas [23] — „nem sokkal utóbb külön kiállításon mutatta be első munkáit egy még sötétebb és eldugottabb helyen. Ezek egyrészt montázsok voltak a szó szoros értelmében, felragasztott képekkel és újságkivágásokkal, amelyek a szövegükkel, a szocialista irányzatossággal megszerkesztett egymásmellettségükkel is jelentettek valamit. Az én szememben ez a montázstechnika meg Vajda száraz és aprólékos rajzolásmódja is igazolta társainak lekicsinylő véleményét... a többiekkel együtt nagyon elcsodálkoztam volna, ha megtudom, hogy néhány évtized múlva az egész társaságból ő bizonyul a legnagyobb értéknek”. Maga Vajda sem tudott a közösséggel „tökéletesen azonosulni”. „Jó iskolába jár Kassákékhoz — írja Vajda és a Munka-kör kapcsolatáról Passuth Krisztina [24] —, de mégsem olyan iskolába, mely igazán az ő testére lenne szabva.” Erősen lírai hajlamú, a kör szelleméből pedig „hiányzott minden líraiság, minden hangulat, minden intim hatás”. Végül is nem adatott meg neki, hogy a nagyobb közösségben otthon érezze magát.

A fiatal festők Vas Istvánnal, Zerk Zoltánnal, az Eötvös kollégista Rácz Istvánnal és a filozófusnak készülő, de végül is festővé vált Szabó Lajossal építettek ki szorosabb baráti kapcsolatokat. Zerk a Csuklódon kibuggyan a vér c. kötetében néhány versét festőbarátainak ajánlotta: a Nagybányai verseket Hegedűs Bélának, a Menekvést Kepes Györgynek, a Kertész vagyok címűt pedig Kornissnak. A festőket és a költőket, Vason és Zelken kívül Justus Pált és Kis Ferencet is az ajánlás baráti gesztusán túl művészetük, életérzésük közös volta is összekapcsolta: a szegénységábrázolás, az anyaggal való

birkózás, valamint a konstruktivitás elvének erős hangsúlyozása. A költészet és képzőművészet ebben a szellemenben való egységét egyetlen életmű keretein belül Kassák valósította meg példaszéri következetességgel.

A csoport utolsó közös szereplése — Bene Gézával, Dési Huberral, Gábor Jenővel, Littmann Frigyessele, Goldmann Györggyel és Sugár Andorral együtt — 1930 márciusában a Tamás Galériában került sor az Új Progresszív Művészek kiállításán, mely — a Pesti Hírlap kritíkusa szerint [25] — „a szezon egyik legérdekesebb művész megnyilatkozása volt”, s még agresszívabb kihívást jelentett a hivatalos ízlés ellen, mint annak idején a főiskolai tárlat. Ez sem maradt visszhang nélkül. A tehetséget nem vonták kétségbe, de a művek műalkotásjellegét és a bennük realizálódott törekvések — Vajdánál és Kornissnál „a vászonfelületek síkproblémáiba beillesztett fotomontázsok, újságdarabok”, Hegedűsnél „a festői mellett fotográfikusan technikai elemek” — tartósabb létjogosultságát higgadtan vagy szenvedélyesen annál inkább, s „köszönettel visszautasították”. „Trauner kosárban ülő és vonalzóval játszó embrióját”, Kepes „Paul Kleere emlékeztető furcsa primitívtségét”. [26]



3. Trauner Sándor rajza

A Munka-kör, mely tagjait úgyszólván „közös életformára, minden szabad idejük és energiájuk odaadására” kényszerítette, nem lehetett hosszabb ideig menedék a fiatal festők számára. Az együvé tartozás élménye, mely a csatlakozás pillanatában az előzmények miatt volt leginkább nagy és mély, a valósággá válás során fokozatosan vesztett varázsából. A gyakorlati munka és a szigorú fejelem, a kör agitatív, nevelő céljainak olykor közvetlen szolgálata s nem utolsósorban Kassáknak a művészet terén is egyre erősebbnek érzett irányító szándéka teherré, a mozgalmi keretek közé való zártsággá, a további művész kibontakozás akadályává vált számukra. Világnézetileg, művészetileg nem keveset kaptak, de többet már



nem kaphattak. Új, Korniss és Vajda munkásságában később döntő jelentőségűvé vált élmény, Bartók és a magyar népdal tovább távolította őket Kassától. Az alkalmat és lehetőséget erre eléggé paradox módon épp a Munka-kör népdalkórusa szolgáltatta. Justus György, az együttes vezetője a népdal — a „dolgozók osztályzenéje” — felkutatásával, propagálásával és „újjaépítésével” akart „ideális mozgalmi zenét” teremteni. A hagyomány, a népi iránti vonzódás, a személyes érzelmeknek hangot adó éneklés Kassáknak a népiességgel kapcsolatos komoly fenntartásait s a konstruktív fegyelem iránti kérelhetetlen igényét ismerve néhányuk számára Kassák-ellenes tüntetéssé, a lázadás gesztusává vált. Vas és Zelk 1930 januárjában történt kizárása után 1930 tavaszán — nyarán ők is elmaradtak a körből feltűnés nélkül. Kepes és Trauner — írja Vas[27] — „még el-eljártak egy darabig, de immel-ámmal és egyre gyerebben”. Csak Schubert tartott ki Kassák mellett. A kilépettek még ez évben eljutottak Párizsba, innen már csak Korniss és Vajda tért haza.

Vajda megőrizte a konstruktív szerkesztési módhoz való vonzódását.[28] Közösségteremtő vágya — a Munka-kör után is kielégítetlenül és méginkább fölszítva — szinte vallásossá, misztikussá fokozódott. Kassák környezetében vált érdeklődése rendkívül sokoldalúvá: esztétika, filozófia, szellemtörténet, társadalomtudomány, pszichológia egyaránt foglalkoztatta. A Párizsban készült „pusztuláshalál” montázsai mögött ott vannak az orosz filmről szóló ismertetések, viták valamint a Munka háborús ankétjának tapasztalatai is.

Vajda legközelebbi barátja és festőtársa, Korniss is beépítette alapjában véve szürrealista ihletettséggű művészetébe a konstruktivista alkotómódszer tapasztalatait. Korniss előbb jutott el Párizsból Szentendrére, Bartók példáján kívül jórészt az ő személyes ösztönzésére követte Vajda ezt az utat, ismerte fel és vállalta e szimbolikus hazatérés mélyén rejlő művészi és emberi programot: a népi humánus és az európaiság egységének megvalósítását. Művészi technikájukat, az ún. „konstruktív szürrealista” technikát pedig megtalálhatták Kassák e költői periódusának alkotásaiban is, az 1931-ben megjelent 35 vers c. kötet számozott verseiben.

Kepes György a konstruktivizmus egyik európai rangú egyénisége, Moholy Nagy László mellett dolgozott tovább: 1937-ben tanársegéde lett Chicagóban az amerikai New Bauhaus keretei között. 1946-ban a Massachusetts Inst. of Technology építészeti és városrendezési részlegének professzorává nevezték ki, 1952-től pedig az amerikai Művészeti Akadémia tagja.[29] A Munka-kör volt a maga mozgalom jellegével, az új, modern életforma felé mutató elméleti, gyakorlati céljaival az építőművészettel kapcsolatos elméleti tevékenységével a kiindulópont Kepes e munkásságához.

Trauner Sándor érdeklődése — s itt ismét nem nehéz felfedezni a Munka-kör indító hatását — a film felé fordult. (Kepes is készített Mohollyval „színház- és film-építményeket”). A másik párizsivá lett fiatal, Hegedűs Béla — mint Vas István írja[30] — „a háború elején önként bevonult és elesett az első harcokban”. Az itthon maradt Schubert Ernő festőből fokozatosan bútor- és textiltervező lett, 1934-ben pedig bekapcsolódott a Szocialista Képzőművészek Csoportjának munkájába.

A Munka-kör rövid időre a második hazai avantgard képzőművész nemzedék egy részének műhelyévé vált. A hattagú csoport volt — állapítja meg Dávid Katalin[31] — „az utolsó tudatos jellegű, eszmei-esztétikai irányítású csoportosulás a két világháború közötti időszakban a konstruktív törekvésű művészeknek”. Ennyiben a Nyolcak és a Ma folytatása. Mozgalommá azonban nem tudott lenni. Működésének köre hasonlíthatatlanabban szűkebb volt, produktumainak mennyisége és értéke is kisebb, mint közvetlen elődjéé, a Ma csoporté. Ám a körülmények is kedvezőtlenebbek voltak. A modern európai művészettel való kapcsolattartás, a kísérletezés, a modernség Bécsben oly természetes igénynek a 30-as évek elejétől a hazai viszonyok egyre kevésbé feleltek meg. Az avantgard Magyarországon — Korniss és Vajda, illetve Kepes, Trauner és Hegedűs

sorsa lehet rá példa — fokozatosan szinte föld alá vagy ismét külföldre kényszerült. A kör az egyéneknek mindezenre jó indítást adott, ugyanakkor — és ez volt léte idő- és térbeli határain túlmutató jelentősége — felújította és közvetítette a hazai képzőművészet számára a konstruktív törekvések termékenyítő hagyományát. E folyamat mögött egyszemélyben végső mozgatóként persze Kassák állott: a festő, a pedagógus, a kritikus s a folyóiratszerkesztő.



4. Schubert Ernő rajza

Kassák nemcsak a festőcsoport irányításával, a körbe építésével akart hivatást teljesíteni, hanem a folyóiratban közölt képanyaggal is. Változatlanul erős volt benne a tehetségfelfedező és -támogató szenvedély. Ugyanakkor jó érzékkel ki tudta választani a múlt és jelen képzőművészetéből a rokon törekvéseket, azokat az alkotásokat, melyek alkalmasak voltak arra, hogy valamely vonatkozásban kifejezzék a Munka-kör szellemét. A képanyag a művek témáját, az alkotók művészi törekvéseit illetően egységes benyomást kelt. Többnyire a Tamás Galériában rendezett kiállítások szolgáltak alkalmul, hogy Kassák a kortárs hazai festészet fiatalabb, baloldali nemzedékének alkotásai közül a Munkába valótlaláljon.

Mészáros Lászlónak az 1929. júniusi számban bemutatott Fiatal munkás c. szobrát egy hónappal korábban, május közepén állították ki. A művész unokaöccséről, Zelovics Lajos ifjúmunkásról mintázott alkotás azokról szólt, akiknek Kassák egész mozgalmát szentelte. Oszályembert fejez ki, mely — írja monográfiájában Kontha Sándor[32] — „bár nyugodt és türelmes, magabiztos és félelem nélküli, valahogy mégis vigasztalásra szorul”, kézmozdulata „a várakozást, kissé a céltalanságot fejezi ki... tekintete, egész megjelenése szándék nélkül is vádoló, hiszen jobb sorsra érdemes, munkára, tanulásra, tartalmas életre”. Szinte a Munka-kör prog-



ramja van Mészáros e szobrában, ahogy Kassák, Zelk, Justus Pál hasonló című verseiben. Bokros Birman aktszobra — az 1929 márciusi számban — szerepelt az ugyancsak márciusban Scheiber Hugóval közösen rendezett kiállítás anyagában. A fiatal szobrászra Kassák már korán felfigyelt, felfedezte művészetében a korszerűt: az egyszerű, tiszta, puritán kifejezőmódot.[33]

A Munkában közölt művek legtöbbje — 1933 előtt — munkaábrázolás: Nagy Balogh János grafikája a kubikos-ciklusából, Kmetty János földmunkásokról, Fenyves Sándor vízhardó emberről, Bor Pál kikötőről készült rajza, Cselényi Walleshausen Zsigmond robogó vonatot, fahordó embert, Otto Rudolf Schatz hatalmas mozdonykerekek tövében szorgoskodó vasutast ábrázoló metszetei[34]. Valamennyi — ellentétben Korniss és Trauner ekkor közölt rajzaival — a munkásság teremtő erejét, az anyaggal való birkózást, végül is világot mozgató hatalmát fejezi ki, akár a kör fotósai munkaábrázoló felvételeiken vagy a költők közül legjobban Kassák a Mesteremberek c. versében. A szerkesztő Kassák szándéka e ponton közös volt a képzőművész Derkovitséval. 1932-től született Derkovits a proletariátus „munkában kiteljesedő emberségét”, ún. „emberi állapotot tervező” tevékenységét kifejező nagy munkaábrázolássorozata. A köznap munká, a dolgozó, alkotó ember iránti tisztelet a gépkultusszal és a határtalan optimizmussal a Bauhaus-művészek és az orosz konstruktivisták s velük együtt Kassák szemléletének egyik legfontosabb vonása volt. A hazai munkásmozgalom viszonyai között a Munka-kör számára közvetve a név által is jelzett program: a mozgalomban folytatandó, nem túl látványos, de annál fontosabb belső építés propagálását jelentette.

Néhány mű, akár a kör fotóművészeinek vagy költőinek alkotásai közül nemegy, az elnyomó erőszaknak való kiszolgáltatottságot fejezi ki: Kassák linokompozíciója börtönépülettel, szuronyos őrral, Otto Rudolf Schatz fametszetei. Az egyiken elégedetten sétálgató polgárok mellett a szemétkosárban turkáló nőalak, a másokon kivégzés. Hasonló életérzést fejez ki Chagall Járvány c. rajza is. A csendéleteken — Kmetty, Ozenfant művein — található motívumok, a vizeskorsó, a kenyér, a kés a szegénység világát idézik, megtalálhatók a képzőművész és szociofotocsoport művein, Justus Pál, Zelk és Kassák verseiben. Georg Grosz két rajza — hadirokkant és pálcás, elegáns, sétálgató tisztviselőket, illetve börtönudvart ábrázolnak — a Munka háborús, illetve szexuális ankétjának anyagát egészítették ki[35].

A művészi kifejezés eszközeit illetően is megfigyelhető bizonyos egységesség, Kassák, illetve a kör szemléletének, a válogatásban való érvényesülése. A legtöbb alkotást a szerkezet erős hangsúlyozása, puritánság, anyagszerűség jellemzi. Nagy Balogh János emberalakjai „épületemberek”, mozgásuk, tömegelosztásuk geometriai rendbe szerveződik[36]. Kmetty János csendélete — akár a 20-as 30-as évek között keletkezett többi műve — szigorúan komponált, férfiasan, keményen egyszerű szinte monoton színvilággal, líraiság nélkül. De elmondható mindez Schatz metszeteiről, Fenyves Sándor rajzáról is. Ozenfant csendéletén a tárgyak minden esetlegességtől megfosztva szürke alaptónusú geometriai formákként jelennek meg kimért szerkezet erővonalai mentén. W. Baumeister kompozíciója pedig már jellegzetes konstruktivistát alkotás.[37]

Chagall és különösen Grosz expresszív rajzai erősen agitativ szándékúak. Grosz leleplező, politizáló szenvedélye példa is lehetett a Munka-kör képzőművészei számára.

A művek és alkotók nagy következetességgel válogatott együttese is Kassák és körének a hivatalos, konzervatív művészettel szembeni ellenzéki szelleméről tanúskodott. A folyóiratban szereplő kortárs hazai művészek jó része szoros kapcsolatot tartott fenn a munkásmozgalommal. Kmetty János, Mészáros László és Bokros Birman később tagja lett a Szocialista Képzőművészek Csoportjának. Grosz rajzainak közlése szinte politikai tett volt. A német művész ellen 1930 márciusában vallás-nyilvánosság címén bírósági eljárást indítottak Berlinben

a háború ellenes Krisztus a gázmaszkkal c. képe miatt[38] — e ciklusból való a Munkában közölt egyik rajza is —, az 1929-ben Budapesten sorra került kiállításának rendezőit, az Alkoholelles Munkásszövetség és az eszperantó csoport funkcionáriusait két hónapi börtönbüntetéssel sújtották.[39] A többiek — a szürrealista Max Ernst, a német konstruktivisták közül való Baumeister és a purizmus egyik megteremtője, a svájci Ozenfant — a kor modern európai képzőművészetét képviselték. Műveiknek a Munkában való közlésével Kassák a hazai közvélemény számára felfedezte és bemutatta őket. Ablaknyitási kísérlet volt ez, a Dokumentumban idehaza megkezdett munka szerényebb folytatása. A mélyről jött, autodidakta Nagy Balogh, Mészáros, Bokros Birman és Kmetty sorsában és elhivatottságában sajátjára ismerhetett Kassák. Érdeklődését, figyelmét minden bizonnyal ez is befolyásolta.

1933–34-ben valamelyest megváltozott a folyóirat képzőművészeti anyaga. Akadt még munkaábrázolás, például Ferenczy Noémi gobelintervén (melyen az emberi tevékenység az élet természetes állapotaként, igazi értelmeként „himnikus pátosszal” szemlélődik), Süss István hálóvarró férfit, Kmetty külvárost ábrázoló képén, Nagy Balogh kubikosciklusának egy másik darabján[40]. Néhány szám címlapjára Groszra emlékeztető antifasiszta szellemű, háborúellenes rajz (abesszin pásztor és állig felfegyverzett gázálarcos katona találkozik; egy sertés és



5. Schubert Ernő rajza

egy gázálarcos emberalak vályú mellett; megláncolt munkás és egy Hitlerre emlékeztető, öklét rázó alak stb.), lino-, illetve ölommentszet (gázálarcos fejek fekete fal alatt, melyen felírás: Ádám, hol vagy?; halálfejportré pánclétsakban) került a szerző megjelölése nélkül[41]. Ide sorolható Peterdi Andor rajza is: félszemű, vert arcú matróz portréja[42]. A többi mű[43] nőalakokat, aktokat ábrázol (Kádár Béla, Lőrincz Gyula, Csáky



József, Kernstok Károly, Berény Róbert, Székely Kovács Olga, Ilosvay Varga István, Perlrott Csaba Vilmos, Kmetty János, F. Léger, P. Deval rajza, Pap Gyula metszete, Diener-Dénes Rudolf, Braque, Matisse festményeinek reprodukciója, Boda Gábor Vedres Márk szobra), vagy gyermeket (Kmetty metszete, Maillol szobra), vagy állatokat (Lesznai Anna, Rippl-Rónai, Picasso rajza, E. Mataré metszete), vagy éppen tájkép (Rembrandt, Kassák, Berény Róbert rajza, Berény, Diener-Dénes, Kernstock, Módok Mária, Tihanyi Lajos festményeinek reprodukciói), vagy az anyaság-témával kapcsolatos (Kádár Béla, Lőrincz Gyula rajza, Földes Lenke szobra).

A szerelemre vágyó fiatal nő, a szoptató anya, a gyermek, a természet, az állatábrázoló képeken háromszor is megjelenő tehát az élet és a béke szimbólumai, felismerhetők Kassák ekkor írott verseiben is. Humanista emberi, művészi szándékot fejeznek ki. A munkáábrázoló művek — különösen Ferenczy Noémié — elhíttetik, hogy a humanizmus eszménye összefügg a „tevékenykedő szorgossággal” [44]. A fasizmus, az embertelenség előretörésére való reagálás, háborúellenes tüntetés volt az élet forrásaihoz való vonzódás, odabújás, a feloldódás, azonosulás vágya. „Fújjad csak furulyádat!” — fogalmazta meg Kassák vers- és kötetcímeivel az új humanizmus programját. A természet és minden emberi szépség vigasszá vált, s — a folyóirat megnövekedett képzőművészeti anyagának tanúsága szerint — vigasz volt a műalkotás is, mert „tökéletességével ébrentartja a hitet az emberiség tökéletesedésében”. A satirikus, közvetlenül politizáló, expresszionista ihletettségű, valamint a nyugalom és szépség hangulatát idéző művek így módon végül is egyetlen szándék és életérzés kifejezőivé váltak, melyről Kassák részletesen a *Levelek anyám címére* c. kötetében szövelt. Szinte szimbolikus, hogy e mű külső és belső cimplapjára Derkovits imert rajza, a viharban gyermekét magához szorító anya került.

Kassák — a fentiekből kitűnik —, a KUT-hoz tartozó egykori Nyolcak és aktivisták, valamint néhány, a 20-as években indult baloldali fiatal munkásságában talált rokon törekvésekre. Magatartásuk annakidején példa volt az újat próbálásra, a hivatalos ízléssel való következetes szembefordulni merésre, a modern európai művészettel való „érintkezéstartásra”. Munkásságukban — a 30-as évek táján bekövetkezett lazább, oldottabb válás ellenére — még mindig szerepe volt a tulajdonképp Cézanne-i eredetű konstruktivitásnak, ugyanakkor a nagybányai hagyományokhoz való visszafordulásuk céljában és jellegében is volt hasonlóság a Kassák költészetében bekövetkezett metamorfózishoz: a derű, a meghitt szépség, a líraiság mögött humanista tartalom rejtett, mely közvetett tiltakozás lehetett a fenyegető barbárság ellen.

A folyóirat külföldi orientációjában is erős tudatosság érvényesült. A tények azt mutatják, hogy a szerkesztő Kassák csaknem kizárólagosan a francia kubizmus a rend és eszményi után vágyakozó s ezen a ponton a konstruktivizmussal találkozó törekvéseinek szentelt figyelmet. A kapcsolat, sőt a személyes ismeretség régtől fogva megvolt. Picasso, Léger, Braque, Ozenfant képeinek reprodukciói helyet kaptak már két évtizeddel korábban a bécsi Má-ban is. A magyarok közül Kmetty, Diener-Dénes, Perlrott és Tihanyi művei a budapesti Ma lapjain és közös tárlatain szerepeltek. Tihanyi első kiállítását — mint közismert — maga Kassák szervezte meg 1918-ban. A Munka tehát a maga keretei között folytatás volt ebből a szempontból is a Ma után.

„Lapunk szűk tere miatt nem szoktunk kiállításokról írni, ha olykor mégis, ez önmagában is elismerést jelent részünkről.” Ehhez a 12. számban, 1930-ban megvalótlott elvhez [45] Kassák a későbbiek során, bár kevesebb szigorral, hű maradt.

A többnyire Kassák tollából való képzőművészeti bírálatok — néhány kivételtől eltekintve — a KUT-hoz csatlakozott s már-már feledésbe merült egykori Nyolcak kiállításaiával foglalkoznak. Nyilvánvalóan azzal a határozott szándékkal, hogy felidézze a konstruktivizmus magyar hagyományait. Nem volt ez megalkuvás a Doku-

mentum vagy a Munka korábbi évei után, hanem inkább képzőművészetünk akkori állapotával való, az értékeket tisztelő, megóvni s tudatosítani akaró számvetés eredménye. A hazai absztraktokat Kassák — Gadányi Jenőt kivéve — „alig közepes tehetségeknek” tartotta, progresszív társadalmi szándék nélküli mozgalmukat időszertelemnek, a KUT-ot ellenben az „egyetlen csoportosulásnak”, mely „felette áll egyéb művészeti alakulatainknak”, s melynek „fiatal mesterei megbénítottságukban s az ellenkező áramlatokkal szemben is annak a kultúrfolyamatnak az őrzői, művelői, mely bizonyos idő múltán a laikus közönség előtt is hivatva lesz az alkotó szellem reprezentálására” [46]. Kassák nagyon bölcsen — felismerve helyzetüket, a külföldi mozgalmaktól, Európától való mesterséges elszigeteltségük természetes következményeit — nem várt tőlük többé kalandokat, művészi forradalmat, gyarapítást, kezdeményező erőt, hanem megtartást, összegezést, a termés „tető alá hozását”.

Kernstok a Nyolcak és a velük rokon fiatalok körében játszott szerepének „apai értelmét” felismerni nem volt nehéz dolog. A Színnyelvel való összevetés s az a konklúzió, hogy „progresszívabb náluk”, Kernstok egyetemesebb, a modern magyar festészet megteremtésével kapcsolatos jelentőségére utal. Minderre az 1938-ban rendezett gyűjteményes kiállítás értékelésekor került sor [47]. Kassák saját művészeti eszményének (és önmagának) nem egy vonását felfedezhette. Kernstok is annakidején a vezetésként vállalt profétia volt, sőt harcostárs a Tett és a Ma törekvéseivel rokon szellemben. Amellett örök kereső, tanító és nevelő „célrányos akarattal”, „kulturált öntudattal”, határozott művészi és társadalmi programmal, melyben bátor szembefordulás s a változás iránti vágy feszült, a „konstruktív formaalkotás” mögött pedig az ő esetében is tudatos világszemlélet. Felfigyelt Kassák a változás jeleire is, a színék anyagtalanná, a formák túl rajzosakká való válására.

A Munka megpróbálta kiemelni a feledésből a Nyolcak másik nagy művészt, Tihanyi Lajost. A Párizsban megjelent reprodukciós könyvről, melynek csak néhány példánya jutott el Magyarországra, Fenyő György elismerően s a feledés miatt háborogva szölt [48]. Kassák már csak nekrológot írhatott Tihanyirol, kit „festőink egyik legkülönbjének” tartott [49]. A jellemzéssel („szigorú szerkezet”, „a tárgyi valóság ártékelése”, „utálattal fordult el a politikai élet zavarkeltőitől”) akaratlanul ismét a befogadóról, azaz önmagáról vallott. Kiállt Czigány Dezső művészete mellett, mely — véli [50] — „nagy botlásai és elbukásai ellenére is mesteri értékekkel ajándékozta meg festészetünket”.

Kassák a nagybányai hagyományhoz való „diszkrét, nosztalgikus visszakanarodásban” konstataulta a megtorpanást [51]. Ezért fájlalta a Berény és Bernáth festésztében bekövetkezett fordulatot, — ahogy írja — „a reménytelen, feminin lírizmust”, az „ellenállás nélküli hasonlást”, Márffy sok légességet, tülesztétizáló hajlamát. Az emögött rejlő életérzés szomorú aktualitására az ő esetükben nem figyelt fel, pedig saját maga is metamorfózison ment át hasonló okokból.

Az egykori Nyolcak közül Kernstoké mellett Vedres Márk művészetét tartotta legkövetkezetesebbnek [52]. A szobrász emberi és művészi helyzetében kissé önmagára ismert, mikor „egyedülállóságát” „a nyughatatlan harcok tiszteletet keltő magányosságához” hasonlítja. A „kompozíció belső gazdagsága, szigorú szerkesztettség, tárgyi valószerűsége”, az „összehangoltság, és térbehelyezés”, a „tisztá és egészséges férfiúi líraiság” mögött annak az iskolának a szellemét fedezte fel, mely — s ez már a képanyagból is kiderült — a Munka külföldi képzőművészeti orientációjának szinte kizárólagos irányát jelentette: a francia kubizmus Braque által képviselt ágát. A régi mesterek humanista öröksége, mely „nem neoklasszicista formalizmus” s a szigorú szerkezet, mely „nem spekulatív irányzatosság” voltak Kassák értékrendjének koordinátái. Közülük az előbbi 1933 után kapott erőteljesebb hangsúlyt a sürgető társadalmi aktualitás miatt. Csáky József — akár a Nyugat Füstöskor nemzedékének fiatal írói — „a görög civilizáció” ember-



központúságát, humanitását és kollektív szellemét idézte példaként [53].

Kassák maga a humanizmus és modernség egységét a német konstruktivizmus széthullása és a Szovjetunióban bekövetkezett kultúrpolitikai fordulat után a braque-i kubizmusban látta, mint ahogy az irodalom területén a kortárs francia irodalomban. A Munka-körnek — és a haladó magyar szellemi életnek — a francia kultúra iránti érdeklődése egyúttal közösségvállalás volt azzal a néppel és kultúrával, mely Nyugat-Európában ekkor a legnagyobb antifasiszta erőt jelentette. Picasso volt mondhatni a folyóirat vezető külföldi munkatársa. Négy rajza jelent meg a Munkában, ebből három a címlapon. Az 52. szám címlapján található rajz fiatal artistákat ábrázol. A másik rajz — a kos és a szörny — az utolsó szám borítóján szinte jelkép és memento. Az oly sokat emlegetett és idézett Braque művészete a rendet és alkotó szenvedélyt, a szerkezetet és lírát, az „emberért való aktivitást” egyesítette magában. Kassák Apollinaire írásának közlésével megemlékezett Braque első kiállításának évfordulójáról [54], közölte a festőnek A művészet útja és célja c. vallomását [55] valamint Csáky Józsefnek Az egység a művészetben c. tanulmányát [56], melyben a magyar származású, párizsivá lett kubista szobrász Braquet-ot példaképének vallotta. Szinte minden képzőművészeti írásban történt utalás a franciákra, leginkább Cezanne-ra. Peterdi Gábor A festészet fejlődése Cezanne-től máig c. tanulmányában [57] azt a festőt idézte, akinek munkássága a magyar konstruktív törekvések megszületésében döntő szerepet játszott. Rózsa Miklós Rippl-Rónai aktualitását abban látta, hogy „a mai reakciós izléssdiatúrával szemben élénk idézheti a modern francia művészet diadalmas szellemét” [58].

A Nyolcaknak a 30-as években folytatott emberi művészi küzdelmei megihlették később a szépiró Kassákot is. Kritikai tevékenységének e része szinte előtanulmány volt az Egy lélek keresi magát c. művészregényéhez. A főhősnek, Doroginak egyes vonásaiban Kernstok, Pártosnak a portréjában pedig Czigány Dezső alakjára lehet ismerni [59], de Dorogiban és művészetében, meg-szenvedett vívódásaiban — „az átposványosodott közvélemény” és „a magasban trónoló kívánalmaival” való szembefordulásban, a modern európai, különösen a francia példák követésében, az anyaggal való küzdelemben, „a konstruktív törvény kitapogatásában és hangsúlyozásában”, a gyakori teljes geometriai absztrakcióban — sok van nemcsak a festőcsoport, hanem Kassák gesztusaiból, törekvéseiből. Mindez jelezte ismét az író mély vonzalmát a Nyolcak legjobbjai és hagyományai iránt, Ballagi „hiába-való lelki átöltözködése” pedig néhányuk megingását és Kassák kritikáját.

Derkovitsnak Kassák nemcsak kritikusa volt, hanem — mint ismeretes — annak idején egyik felfedezője is. 1917-ben, novemberben „a sovány, fiatalságában is kegyetlenül elnyűtt” asztalossegéd jelentkezett a Ma szerkesztőjénél és bemutatta tusrajzeit. Kassák segítségével bejutott Kernstok szabadiskolájába. Másodszor a kommün idején, később pedig a bécsi emigrációban találkoztak. Szorosabb kapcsolat, barátság azonban emberi, művészi okok miatt nem alakult ki közöttük. Derkovits nélkülözésekkel teli élete és korai halála Kassák számára a proletár művész sorsának szimbólumává vált. Ez készítette többször is szenvedélyes vallomásra: először a Nyugatban majd szinte folytatásként a Munkában [60]. A törekvésekben is megtalálta az önmagával és programjával közöset. Azt, hogy Derkovits a szocializmust vallotta, „társadalmi ideáljának”, „túl akarta szárnyalni a polgári művészetet”, „hajszolta magát a tökéletesség felé”, „a legönkritikusabbak és legigényesebbek közé tartozott” a proletársors levetethetetlen örökségével a vállán. Derkovits vállalkozásának nagyságát felismerte, teljesítményének értékét azonban nem. Beteljesületlen nagy ígéretnek tartotta, elsősorban grafikaiban látott „komoly értéket”. Festészetéről azt tartotta, hogy „mindvégig nem tudott felszabadulni alkotójuk grafikusai beállítottsága alól”.

Ferenczy Noémi és különösen az autodidakta, puritán eszközökkel dolgozó Földes Lenke művészete a fölfedezés igaz örömét okozta Kassáknak. Lelkes buzgalommal

vállalta — mint már annyiszor — a fölfedező szerepét. Földes Lenkét a Munkában megjelent cikkel és reprodukciókkal [61], de leginkább a később megjelent könyvvel [62] idehaza valóban ő mutatta be — akár egy évtizeddel korábban a francia mester, Bourdelle —, hisz a fiatal szobrásznő nagy külföldi sikereinek híre nemigen jutott el Magyarországra. Az anyaságot kőbe faragó művész Kassák számára az anyaggal birkózó, önmaga teljes életét a műbe sűrítő asszony volt, ahogy ő is — önéletrajzi regényének címe szerint — „egy ember”. Az anyaság motívumot egyébként — ahogy ezt később Gró Lajos A felemelkedés útján c. kéziratban maradt könyvében megvallja — a Munka-kör a szocialista művészet egyik jellegzetességének tartotta, többek között éppen Kassák költészete és az 1936-ban megjelent Levelek anyám címére c. esszéjének alapján.

Kádár Béla művészetét Kassák az aktivista korszak óta figyelemmel kísérte, rajzait közölte a Munka előtt már a bécsi Mában és a Dokumentumban is. A Munka-kör érdeklődése — Justus György és Kassák bírálatának tanúsága szerint [63] — inkább az avantgard irányzatok kenyerén nevelődött s annak idején a külföldi mozgalmakba is be-bekapcsolódó, tisztességtelű múltú munkatársnak szólt, mintsem a jelentős művészegyeniségnek. Több elismerés jutott a másik munkatárs művésznék, Kmettynek, akkor már a szocialista képzőművészecsoporthoz tagjának, akiben Kassák — a líraibbá, oldottabbá válás ellenére — a konstruktív törekvésekhez hű maradt kevesek egyikét méltatta. Bokros Birman, Iványi Grünwald, Diener-Dénes, Szőnyi, Perlrott és Hincz kiállításáról esett szó a Munkában. Tekintettel Kassák szerkesztői elveire, a fenti egyáltalán nem tetszőleges sorrendű névsorral végül szinte teljes egészében együtt áll az az értékrend, melyet a Munka-kör — azaz Kassák — a 30-as évek magyar képzőművészetéről alkotott. Egy-egy írás erejéig a folyóirat munkatársa volt a Párizsban élő fiatal grafikus, Peterdi Gábor [64] valamint az absztraktok közül egyedül tehetségesnek tartott Gadányi [65], akit Kassákhöz 1936 óta baráti szálak is fűztek.

Bár a folyóirat — Justus György szavaival [66] — „a kifejezés mód forradalmi eredményeinek az általános emberi kifejeződés szolgálatában való állítását” tartotta „korszerű feladatnak”, „a forradalom tanulságainak alkalmazását az öncélú forradalmiság helyett”, Kassák — aki gyakran és szívesen megfordult Szentendrén, leginkább Kmetty, Gadányi, Modok Mária és Perlrott társaságában — a szentendreiak közül Vajda és Korniss törekvéseit, a bartóki népi-modern szintézisnek a képzőművészet terén való megvalósítását ekkor elvetette. Korholóan szólt a népi motívumok gyűjtésének divatjáról. Ezzel nyilvánvalóan az egykori tanítványok tevékenységére célozott. Csak később változott véleménye. Évtized múlva, a következő Kassák folyóirat, az Alkotás egyik számának címlapján Vajda egyik szentendrei rajza látható.

A Munka képzőművészeti tevékenysége 1933–34 után más lett, mint korábban volt. Kassáknak többé nem sikerült — a körülmények miatt sem — a körön belül képzőművész csoportot szerveznie, csupán a folyóiratnak — a fokozatos redukálódás eredményeképp a mozgalmából végül már csak ez maradt — alkalmanként munkatársakat. Peterdi és Gadányi tanulmányukban a konstruktív törekvések mellett tettek hitet. Kassák szigora mérséklődött, a más törekvésekről tudomást nem vevő merevsége fölengedett. A saját belső műhely, sőt hovatovább mozgalmól nélkül maradt folyóirat a magyar képzőművészeti életben vállalt hivatást, keresett magának közeget. A rendszeresnek mondható kritikai tevékenység csak 1937-ben kezdődött, a folyóirat elszigetelődésének, végleggyengülésének idején, Kassák hazatérése és mozgalomindítása után tíz esztendővel. A saját táboralakítás kudarcérzésének egyik jele volt ez. Ugyanakkor szinte érthetetlen, hogy Kassák, aki reprodukciók közlésével méltatta Diener-Dénes posztimpresszionista korszakának alkotásait is, nem tartotta érdemesnek, hogy szóljon a konstruktivizmus örökségét folytató fiatal Bálint Endréről, a kiállításokon ekkor már gyakran szereplő Barcsayról, képet pedig — talán önhibáján kívül — még a



arattól, Gadányitól sem közlött. Csáky József, Léger, Deval, Braque, Matisse, Picasso, Mataré, Maillol a folyó-  
Dabban található művei a hazai közvélemény számára a  
ír okumentum után is felfedezést jelentettek. Szintén az  
Dblaknyitás szándékának jele volt az 1935. évi olasz és

az egy esztendővel későbbi párizsi világkiállításról szóló  
polemikus beszámoló Kassák, illetve Brogyányi tollá-  
ból. [67]

Csaplár Ferenc

a

# J E G Y Z E T E K

- 1 A Munka-körrel: M. Pásztor József: Kassák Lajos folyóirata, a Munka 1928–1939. Magyar Könyvszemle 1967. 2. 126–143.; Csaplár Ferenc: Kassák Munka-körének szociofoto mozgalma. Tiszatáj 1969. 3–4. 259–262.; A Munka-kör és a modern építészet. Magyar Építőművészet 1970. 3. 56–58.; A Munka-kör zenei tevékenysége. Magyar Zene 1971. 1. 53–64.
- 2 Berény Zsigmond: Kassák Lajos képzőművészeti munkássága. Magyar Műhely, 1965. 13.
- 3 Korniss Dezső szóbeli közlése.
- 4 Németh Lajos: Modern magyar művészet. Bp. 1968. 104.
- 5 Kiállítás. Magyarország 1928. febr. 5.
- 6 Két festő a Mentorban. Népszava 1928. febr. 5.
- 7 K. A.: A legfiatalabb művészgeneráció kiállítása a Műcsarnokban. Pesti Napló 1928. máj. 20.; Ybl Ervin: A Képzőművészeti Főiskola kiállítása. Budapesti Hírlap 1929. máj. 20.
- 8 Farkas Zoltán: Visszafelé megyünk. Nyugat 1929. II. 181.
- 9 Korniss Dezső szóbeli közlése.
- 10 Idézi Solymár István: Korniss Dezső születésnapjára. Művészet 1968. 12. 26–27.
- 11 Passuth Krisztina: Vajda Lajos. Híd, 1967. 7–8. 769.
- 12 Korniss Dezső: Rajz. Munka (= M) 1929. 10. 305., 1930. 11. 337., 1931. 19. 497.; Schubert Ernő: Rajz. M 1930. 12. 361., 1930. 14. 417., 1931. 17. 473., 1932. 21. 561., 1933. 27. 753.; Trauner Sándor (Dor): Az úr és a termelő ember. M 1929. 8. 229.; Racionalizálás. M 1929. 9. 267.; Rajz. M 1929. 10. 297.; 1930. 11. 329., 1930. 16. 449.
- 13 A sorozatról ld. Körner Éva: Derkovits Gyula. Bp. 1968. 256.
- 14 Uo. 191–224.
- 15 Kassák Lajos: A KUT fiataljai. M 1930. 12. 383.
- 16 Vas István: A félbeszakadt nyomozás. Bp. 1967. 27.
- 17 Új Szín. 1930. 1. 47.
- 18 Uo.
- 19 Uo.
- 20 Vas István: i. m. 25.
- 21 (–): Önarcépkéállítás a Tamás Galériában. Népszava 1930. okt. 19.
- 22 Vas István: i. m. 27.
- 23 Uo.
- 24 Passuth Krisztina: i. m. 761.
- 25 (J. j.): Új Progresszív Művészek kiállítása. Pesti Hírlap 1930. márc. 29.
- 26 Uo.
- 27 Vas István: i. m. 103.
- 28 Passuth Krisztina: i. m. 762.
- 29 Bodri Ferenc: Gyorsfénykép Kepes Györgyről. Magyar Építőművészet 1969. 6. 56–57.
- 30 Vas István: i. m. 27.
- 31 Dávid Katalin: Konstruktív törekvések a XX. század magyar képzőművészetében. Művészettörténeti tanulmányok. Bp. 1960. 82.
- 32 Kontha Sándor: Mészáros László. Bp. 1966. 20., 30.
- 33 Kassák Lajos: Bokros Birman Dezső szobrász albuma. Nyugat, 1928. I. 767–768.
- 34 Nagy Balogh János rajza. 1928. 3. 69.; Kmetty János rajza. M 1937. 54. 1685.; Fenyves Gábor rajza. M 1933. 28. 785.; Bor Pál rajza. M 1929. 6. 175.; Cs. Wallerhausen Zsigmond: Metszet. M 1929. 9. 279.; 1933. 32. 914. Otto Rudolf Schatz metszete. M 1931. 18. 481.
- 35 Kassák Lajos metszete. M 1929. 12. 353.; Otto Rudolf Schatz metszete. M 1930. 15. 443., 1934. 36. 1041.; Chagall: Járvány. M 1929. 12. 369.; Kmetty János: Metszet. M 1929. 5. 151.; Ozenfant: Csenedlet. M 1929. 4. 99.; G. Grosz rajza. M 1930. 13. 395., 13. 411.
- 36 Németh Lajos: Nagy Balogh János. Bp. 1960. 91.
- 37 W. Baumeister: Kompozíció. M 1928. 1. 5.
- 38 G. Grosz rajzai. Népszava 1930. márc. 1.

- 39 Kéthónapi fogház Georg Grosz rajzai miatt. Népszava 1930. febr. 22.
- 40 Ferenczy Noémi gobelinterve. M 1937. 36. 1798.; Süss István rajza. M 1934. 44. 1305.; Kmetty János rajza. M 1937. 54. 1685.; Nagy Balogh János rajza. M 1934. 37. 1073.
- 41 Rajz. M 1935. 45. 1341.; 1936. 51. 1557.; 1932. 24. 657.; Ólommetaszt. M 1935. 42. 1233.; Linómetszet. M 1934. 39. 1137.
- 42 Peterdi Gábor rajza. M 1936. 49. 1477.
- 43 Kádár Béla rajza. M 1938. 61. 2087.; Lőrincz Gyula rajza. M 1938. 62. 2133.; Csáky József rajza. M 1938. 59. 2015.; Kernstok Károly rajza. M 1938. 60. 2046.; Berény Róbert rajza. M 1938. 61. 2082.; Székely Kovács Olga rajza. M 1938. 59. 2125.; Illosvai Varga István rajza. M 1937. 53. 1641.; Perlrott Csaba Vilmos rajza. M 1938. 63. 2173.; P. Deval rajza. M 1939. 64. 2197.; Pap Gyula metszete. M 1935. 40. 1469.; Diener-Dénes Rudolf: Rózsaszínruhás nő. M 1937. 53. 1662.; Braque: Festmény. M 1937. 53. 1662.; Matisse: Festmény. M 1938. 57. 1837.; Boda Gábor szobra. M 1938. 59. 2022.; Vedres Márk szobra. M 1937. 54. 1723.; Kmetty János linómetszete. M 1924. 23. 945.; Maillol szobra. M 1938. 57. 1836.; Lesznai Anna rajza. M 1933. 31. 881.; Rippl-Rónai rajza. M 1939. 64. 2189.; Picasso rajza. M 1938. 57. 1813., 1939. 65. 2221.; E. Mataré metszete. M 1936. 49. 1201.; Rembrandt rajza. M 1938. 63. 2153.; Kassák Lajos rajza. M 1937. 56. 1765.; Berény Róbert rajza. M 1938. 61. 2102.; Berény Róbert: Festmény. M 1937. 54. 1725.; Diener-Dénes Rudolf: Pincesor. M 1937. 53. 1663.; Kernstok Károly festménye. M 1938. 60. 2046.; Modok Mária Festménye. M 1938. 61. 2108.; Tihanyi Lajos festménye. M 1937. 54. 1726.; Kádár Béla rajza. M 1933. 29. 817.; Lőrincz Gyula rajza. M 1938. 62. 2133.; Földes Lenke szobra. M 1938. 59. 2020., 2023.
- 44 Vö. Cseh Miklós: Ferenczy Noémi. Bp. 1963. 22.
- 45 Kassák Lajos: A KUT fiataljai. M 1930. 12. 382.
- 46 Kassák Lajos: KUT. M 1938. 63. 2187–2188.
- 47 Kassák Lajos: Kernstok Károly képei. M 1938. 60. 2065–2066.
- 48 Fenyő György: Tihanyi Lajos reprodukciós könyve. M 1937. 54. 1726–1727.
- 49 Kassák Lajos: Tihanyi Lajos. M 1938. 62. 2146.
- 50 Kassák Lajos: Czigány Dezső. M 1938. 58. 1977.
- 51 Kassák Lajos: Tizenhét ember a Nemzeti Szalonban. M 1934. 34. 1001–1002.
- 52 Kassák Lajos: Vedres Márk szobrai. M 1937. 43. 1724.
- 53 Csáky József: A régi görög kultúra értelme. M 1937. 57. 1821–1828.
- 54 G. Apollinaire: Egy évforduló alkalmából. M 1938. 62. 2144–2145.
- 55 G. Braque: A művészet útja és célja. M 1936. 52. 1621–1625.
- 56 Csáky József: Egység a művészetben. M 1938. 63. 2174–2185.
- 57 Peterdi Gábor: A festészet útja Cézanne-től máig. M 1935. 49. 1501–1504.
- 58 Rózsza Miklós: Rippl-Rónai József. M 1938. 58. 1999.
- 59 Dévényi Iván: Egy lélek keresi magát. Jelenkor 1965. 9. 876–877.
- 60 Kassák Lajos: Derkovits Gyula emlékezete. Nyugat 1934. II. 488–493.; A Derkovits legendához. M 1934. 39. 1163–1164.
- 61 Kassák Lajos: Földes Lenke szobra. M 1938. 59. 2022–2024.
- 62 Kassák Lajos: Földes Lenke művésze. Bp. 1946.
- 63 Kassák Lajos: Kiállítások. Kádár Béla. M 1937. 54. 1725.
- 64 Peterdi Gábor: i. m.
- 65 Gadányi Jenő: Az absztrakt művészet. M 1938. 61. 2072–2074.
- 66 Justus György: Kádár Béla képeihez. M 1934. 33. 975.
- 67 Kassák Lajos: Az olasz kiállítás. M 1936. 48. 1475–1476.; Brogyányi Kálmán: A párizsi világkiállítás. M 1938. 56. 1797–1802.



RÓZSA GYÖRGY

„MAGYAR TÖRTÉNETÁBRÁZOLÁS A XVII. SZÁZADBAN”  
CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉRŐL  
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIÁN

VAYER LAJOS  
OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Rózsa György kandidátusi disszertációjának értékelését felette indokolt azzal kezdenünk, hogy az értekezésben valóban méltán láthatjuk a napjainkban oly sokszor emlegetett komplex metódusművészettörténet-tudományi alkalmazásának sikeres példáját. Ennek a módszernek az eredményes gyakorlata egyébként egész eddigi munkásságára is jellemző, hiszen mind a magyarországi portré- és veduta-ikonográfia, mind a hazai grafikatörténet, mind a későreneszansz és barokk európai művészek magyar vonatkozású műveinek kutatása, és éppen nem utolsósorban szakköreinkben kivételes aktivitású recenziós tevékenysége is ennek az időszerű módszernek a jegyében áll immár évtizedek óta. Rózsa a komplex metóduson nem több történettudománynak — például a régészetnek és a művészettörténetnek — felületes együttművelését érti, sem a művészettörténeti diszciplína több rész-studiumának — például a forráskutatásnak, a stilsztikának, az ikonológiának — szervesen egymás mellett művelését nem gyakorolja. Az ő esetében más az alap és más a cél is. Az összes vonatkozó történeti résztudományok minden szükséges ismeretének arányos birtokában veszi kézbe választott témájának anyagát, és így készséges eszközeivel forgatván azt, alakítja ki kutatásainak eredményét, amely következőképpen valóban nemcsak a sajátosan értelmezett művészettörténet-tudománynak, hanem az általánosan értelmezett történettudományok egyetemének művelése szempontjából válik gyümölcsözővé. Egyre több ifjabb művészettörténészünk tért már rá — így a jelenlegi értekezés korszakának kutatásában is — a komplex módszer ilyen mélyenjáró és széles körű alkalmazásának útjára, — különösképpen örvendetes, hogy Rózsa Györgyről mint az immár idősebb nemzedékhez tartozóról is mondunkban van ezt „retroperspektíve” megállapítani.

Tematikájának választása mindenképpen szerencsésnek mondható. A XVII. század magyarországi művészetének, így festészetének is, történeti kutatása — minden érdemes és annak idején hézagpótló részletkutatása, vagy éppen úgy minden tiszteletre méltó vállalkozási kedvről tanúságot tevő, ám ugyancsak készülése idejében némiképpen anticipálnak tekinthető szintézise ellenére, — a más korszakok területén elért kutatási eredményekkel szemben kétségtelenül még sok lényeges feladat alapos és részletes megoldását rója kutatóinkra. Rózsa értekezésének bevezetésében, majd később részben szövegében, részben az ahhoz fűzött jegyzetekben közérthető magyarázatát adja ennek a tudománytörténeti helyzetnek — egyben mintegy tanulságokat is nyújtván a készülő nagy magyar művészettörténeti összefoglaló kézikönyv XVII. századi fejezeteinek előbb-utóbb nekiveselkedő korszak-specialistáink számára. Ugyancsak helyesen mutat rá éppen ebben az esztétikai problémákat lépten nyomon felvető korszakban éppen a biztos értékelés — művészeti vagy nem művészeti kvalitás — szempontjából nélkülözhetetlen program-kutatások szükségességére — ez ismét egy jelentős tanulság az említett jövődó szerzők számára. Végre értekezésének bevezetésében — és szövegében véges-végig — mint döntő jelentőségű aspektust emeli ki a történeti festészet műfajának vizsgálata szempontjából a szóban forgó művészeti alkotá-

soknak mint keletkezési koruknak történetfelfogását híven tükröző autentikus ikonográfiai dokumentumoknak fontos interpretációját.

Helyesnek tartjuk — és ismét csak szerencsésnek találjuk — az értekezés hármas tagolását lehetővé tevő három emlékcsoport együttes kiválasztását és feldolgozását. Részben idézem: „a tárgyalt monumentális épületdekorációk közül az egyik a legmagasabb körök számára készült” (ez a pozsonyi vár festménysorozata), „az uralkodót ünneplő világi apoteózis magyar példája”, „a másik a nemesség szélesebb rétegeinek szóló történeti eseményábrázolás műfajához tartozik” (ez a sárvári várkastély freskóciklusa), végre „a történelmi tematikájú rézmetszetek” (ez a Nádas-féle Mausoleum képsora), „mozgékonyaságuk révén a legszélesebb körök számára készültek”. Ez a triptikon valóban módot ad Rózsanak a befejezésében megfogalmazott következtetés levonására, idézem: „Ami kevés történeti ábrázolást a fentiekben kívül ismerünk, vagy amiről az említettek mellett írott források vallanak, az semmiképpen sem mérhető a fenti emlékegyüttesekhez és az összképhez sem ad lényegesen új vonásokat”. És a régi magyarországi emléktárgyak műemléki és műtárgyi állagát többé-kevésbé áttekinteni képesen azt is hozzátehetjük, hogy a kevés valószínűséggel a jövőben előbukkanó emléktárgytól sem várhatjuk ennek az összképnek a lényeges megváltozását: annál jelentősebb a műfajnak Rózstól jelen értekezésében határozott vonásokkal megrajzolt monumentális panorámája. A fentebbi idézet a szerzőtől egyben ékesszólóan utal arra is, hogy Rózsa a művészeti pszichológia és szociológia résztudományait is beleérti a komplex metódus alkalmazásának követelményei közé — nem elméletileg, hanem gyakorlatilag, nem absztrakt kegyes kívánságként hanem konkrét hathatós bizonyosságként, — ezt sem árt itt és most hangsúlyoznunk a napjainkban bizony érvényesülő és a jelen századra vonatkozó kutatásokra utalván. Csupán egy szószálhasogató megjegyzésem van az elvi fejtegetésekhez: a „történeti ikonográfia” nem nevezhető egyszerűen „tudomány”-nak, az csak résztudomány, tudományág, akár a történettudomány résztudományai felől, akár a művészettörténettudományi ikonográfia résztudománya felől nézzük, — sit venia verbo: éppen a disszertáció filológiai akribiája miatt kellett, hogy ezt szövétegyük. Ha viszont jómagunk valaha ezt a terminus technicust így használtuk, úgy ne feledjük, hogy annak immár lassan negyven esztendeje lesz, és ha lassan is, szakmai terminológiánk általában kezd kitisztulni és megállapodni.

Elsőnek az értekezés Mausoleum-fejezetéhez fűzünk néhány észrevételt, helyesebben kiegészítő feltevést, a szöveg tárgyalásának sorrendje szerint, egyben kiemelve néhány a témán túlmutató jelentőségű megállapítást is, semmiképpen sem törekedvén ebben az itt és most szükségtelen teljességre.

Témája szempontjából Rózsa a leglényegesebb előzményekként a viri illustres vagy uomini famosi sorozatokat — természetszerűen csupán a legjelentősebbeket — a monumentális művészetben veszi sorra. Szerintünk azonban az illuminált kódexek miniatúraanyaga sem ha-



nyagolható el teljes mértékben. Nem ártana tehát — ismét csak a legjelentősebbekre szorítkozva — azoknak a sorravétele sem, amelyek — esetleg a műfajjal rokon koncepcióból — önállóan születtek, vagy azoknak sem, amelyek elpusztult monumentális ciklusokat tartottak fenn. Az előbbieket közül csak példaképpen utalunk *Michelino da Besozzo*-nak a milanoi Crespi-gyűjtemény kódexében található híres emberek-sorozatára, amely — a mi forráskritikai Vasari-emendatiónkat megerősítve, *Masolino da Panicale*nak a római *Casa Orsini*-ban valaha volt falképeit tartják fenn: freskókat miniatúrákban, ezekkel kapcsolatosak az amsterdami Rijksmuseumnak R. W. Schnellertől publikált rajzlappjai is; érdemesek ezek a Mausoleum-beli képzelt képmások kompozícióinak tanulmányozása szempontjából is. Az előbbieket közül ugyancsak az említett lombardiai mesternek, *Michelino da Besozzo*-nak a párizsi Bibliothèque Nationale-ban, a *Castelletto*-kódexben található *Visconti-Genéalogiájára* hívjuk fel a figyelmet. Ám ezt csak példaképpen említjük, és semmiképpen sem hiányoljuk a messzevezető — franco-flamand körre is kiterjedő — miniatúra-előkép kutatást az értekezésből, hiszen erre is találunk példát a Magyar Képes Krónikával kapcsolatban, amelyre még visszatérünk.

A monumentális piktúra profán imagerie-jával kapcsolatban meg kell jegyeznünk, hogy az irgalmasság testi cselekedeteinek ábrázolása nem a szövegben említett „szegényházak”, hanem a kórházak esetében volt szokásban — a különbségtétel bizony „szociológiaiilag” szükséges. Utalunk a quattrocento elejéről Domenico di Bartolo-nak a sienai Spedale di Santa Maria della Scala-ban levő freskóciklusára, vagy a cinquecento elején a Della Robbia-bottegának a pistoiai Ospedale del Ceppo homlokzatát díszítő majolika-frízére.

A királyképek címer-attributumainak egyes esetekben különös jelentőségét Rózsa szellemesen fejti ki, engedje meg, hogy II. Vak Béla esetében mi is egy feltevést kockáztassunk meg. Mint a királyság uralmi formájának kontinuitás-szimbólumát határozza meg — helyesen — például az utolsó Árpád-házi és az első „vegyesházi” király képein szerepeltetett címerpajzsokat. Hasonló lehet magyarázata annál a II. Bélánál, aki személyében a Könyves Kálmán-ágnak II. Istvánnal történt kihalta után annak az Álmos-ágnak a trónraerülését hozta meg, amely ág az Árpád-ház további hosszú korszaka folyamán végésvégig döntő módon birtokolta a trónt, — a különleges jelentőséget csak fokozza, hogy éppen az Álmos-ág oly tragikus körülmények között jutott a trónra. Indokolt tehát a címer-attributummal kapcsolatban az egyébként is helyes és szellemes interpretációt II. Vak Béla képeire is kiterjeszteni.

Hasonlóképpen gondoljuk továbbfejleszthetőnek Rózsa feltevését az I. András-képnek a várkonyi jelenetre attributumként utaló, a földre helyezett sisak-kard-buzogány ábrázolására vonatkozólag is. Egyrészt ne zavarjon minket a kis ravasz változtatás, hogy a koronát magát a király a fején viseli — tudjuk, azt ő mindenképpen megtartotta volna, és ha Béla herceg nem a kardot választja, úgy az ajtónállók fegyverétől lelte volna halálát. Másrészt — és ez a lényegesebb — nem hagyhatjuk figyelmen kívül a király jobb kezének felette tartalmas gesztusát: az ajánlat-tétel, a „tessék választani” klasszikus gesztusa ez, ugyancsak várkonyi jelenet jelentős tartalmi eleme. Ez még a mintakép — Weisskunig — választásában is jelentős szerepet játszhatott a rajzoló számára. Itt utalunk arra, hogy művészettörténész kutatóinknak nem ártana többet foglalkozni az úgynevezett „gesztikulációs problémával” is — az MS mester vizitáció-táblájának analízisével igen sikeresen járt ezen az úton egy kiváló volt tanítványunk. Egyébként maga Rózsa is ráter később a Thuróczi-Krónika királyképeiről szólván a gesztusok, sőt a mimika elemzésére, azonban ott is talán kissé több szót fordíthatott volna ezeknek a momentumoknak a jellemzés, és — nem utolsósorban — az individuális expresszió — szempontjából történő interpretációjára is.

Értekezésének ezen a táján mint eddig teljesen ismeretlen dokumentumot mutatja be Guerinusnak 1607-ben Nancyban keletkezett és a bécsi Nationalbibliothekben őrzött kéziratának rajzsorozatát — egyik nagy

nyeresége ez a magyar királyok ikonográfiája anyagának, — ám még lényegesebb az, hogy értekezésének ebben a részében a Mausoleum-képek alap-típusának eredetét — túl a német és az olasz összefüggéseken — a Németalföldre, a XVI–XVII. század fordulóján virágzó antwerpeni rézmetsző műhelyekre vezeti vissza. Mint utaltunk már rá, a Képes Krónika miniatúrái is említettek, a Károly Róbert-kép háttérében látható Zách Felicián-féle merénylettel kapcsolatban. Kiválónak tartjuk a XIV. és XVII. századi ábrázolásoknak a történeti eseményt különbözőképpen feldolgozó módjának a két korszak történetfeldolgozását tükrözőtető interpretációját. De úgy véljük, nem szükséges analógiaként Csák Máté alakjának értékelését a XIX. század második felében segítségül hívunk, megmaradhatunk a történeti és az irodalmi helyett a művészeti szférában: Orlai Petrich Somának a Zách-merényletet megörökítő festményén — mely műlap-kőrajz formájában a többi műcsarnoki tagilletménnyel egyetemben a századvégi nemesi-polgári otthonoknak egyik legelterjedtebb szabadísze volt — maga a bosszúálló apa — hogy Rózsának Csákról mondott szavait idézzem, jelent meg mint „a Habsburg-elnyomás elleni tiltakozás előképe, szimbóluma”, — no meg ha irodalmi analógia mégis szükségeltetik, úgy idézzük fel Arany János Zách Klára-balladáját a Toldi Szerelmében... — és ennekutána Madarász Viktor és László Fülöp kompozícióit a történeti festészet múltófélben levő műfajából.

Végre a Mausoleum-fejezethez még egy szerény észrevételt: a Magyar Történelmi Képcsarnok Morosini Tomasina-képeről Rózsa helyesen állapítja meg a velencei reneszánsz piktúra félreismerhetetlen jellegzetességeit. Gondoljuk, hogy a három udvarhölgy csoportjának nyomán kellene tovább haladni kutatni az előkép után. A nagy hármás — Tiziano—Veronese—Tintoretto — oeuvre-jében mi sem találtunk pontos analógiára, csupán a hármás konfigurációjának leltük számos példáját, — így a dii minorum gentium körében kellene tovább búvárkodni, úgy amint Rózsa is jelzi ilyen irányú számdekát.

Mint a művészettörténet szempontjából bizony csak jelentős adatot kell kiemelnünk a Révay-koncepció szerény melléktermékét: rajztörténetünk számára igencsak jelentős minden megoly dilettáns dokumentum — pláne a XVII. században — Révay Péter személyében egy eddig ugyancsak ismeretlen magyar rajzolókat mutat be Rózsa György.

A Mausoleum-fejezet záró részében meggyőző módon jelöli ki az oly sokszor felemlített, ám soha a maga művészettörténeti komplex kvalitásában meg nem kutató Mausoleum grafikai ciklusának végleges helyét hazai kultúrhistóriáinknak egyetemes érvényű folyamatában. Nem idézzük, a tézisekben ez komplett kvantitásban és kvalitásában megolvasható.

Néhány szó az első fejezet első appendixéhez: Rózsa a magyar és a zsidó nép történetének párhuzamba állításáról szólván a Mausoleum-szövegében a protestáns történetfeldolgozás jelentkezését véli konstatálni a Szent László és Dávid király párhuzam feltűnése alkalmából. Nincs most és itt módunkban az itáliai és a burgundi humanista történetirodalom zsidótörténeti analógiáinak a katolikus szemléletű irodalomban megvolt továbbélését nyomkövetni, azonban éppen Dávid király esetében mind a firenzei városi, mind a dijoni udvari körre mégis utalunk kell. És mivel éppen a Nádasdy familia kulturális atmoszférájáról van szó, mint jelentős hagyományra az éppen Nádasdy Tamástól pártfogolt Tinódi Lantos Sebestyénnek Dávid és Góllát históriájára is utalunk kell, — ez esetben, Horváth Jánossal szólván, a felekezeti szempont nem jöhet számításba. Talán a konkrét Szent László—Dávid király párhuzam más, kevésbé izolált előfordulásainak analógiái dönthetik el a kérdést. — Ebből az appendixből a Mausoleum textusának Avancini-attribúcióját kell kiemelnünk, mint fokról fokra haladó példás következtetést, — a Nádasdy Ferenc-körbe való meggyőző beleillesztéssel.

A második appendixnél és egyben a harmadiknál is



a módszeres teljességre való eredményes törekvést kell kiemelni. Utóbbi anyagában a Mausoleum utóélete folyamán felmerül a kismartoni Esterházy-várkastély grisaille-medailonjainak XVII. század végi festett király-mellszobor-sorozata továbbá a homonnai Drugeth-kastély hasonló sorozata is, az előbbi falra, az utóbbi vászonra készült. Vajon nem lehet-e ezek és a grafikai utóéletben említett nürnbergi Fürst-Raab-sorozat mellkép-variánsai között közvetlen kapcsolatot is feltételezni, magától értődően a Mausoleumnak, időbeli előzmény-mivoltának változatlan konstataásával?

Másodjára az értekezés második fejezetéhez fűzünk néhány kiegészítő megjegyzést, előrebocsátván, hogy mindenképpen egyetértünk a pozsonyi — eddig csupán leírásokból ismeretes — monumentális ciklusnak meggyőző hatású Paul Juvenel-nek történt attribúálásával. Ismét — talán újból szörszálhasogatásnak tűnő észrevételeink a szöveg sorrendjében a következők:

A „Sinceritas et Animi Candor” képen nemcsak a pozitív Sinceritas nőalakjának, hanem a negatív Fraus-ének is szív van a kezében: az antitézis így vált a maga teljességében megjelenítetté, — egyébként ez a perszonalifikáció már Cesare Ripa kézikönyvében is így szerepel, az ikonológiai szabály tehát itt is megtartott.

A „Humilitas et sui ipsius Contemptus” képen a háttéri biblikus kompozíció, az Ábrahám és a három angyal még további interpretációt tesz lehetővé. Noha az Ábrahám és a három angyal esete elsősorban mint a Szentháromság vagy az irgalmasság harmadik cselekedete vagy felette általánosan mint a vendégszeretet „szimbóluma” szokott szerepelni, mégis az Ábrahám-szcénának fontos momentuma a pátriárka alázatosága is, amely éppen a szóban forgó királyi erényt szemléltető kép programja. Az angyalok fogadásakor Ábrahám „quos eos vidisset, cucurrit in occursum eorum de ostio tabernaculi, et (és ez a lényeges) adoravit in terram” azaz „magát egész a földig meghajtá” az egyelőre szerény vándoroknak tűnő vendégek előtt, — vagyis a humilitas-szimbólum eképpen itt is igen csak jelenvaló. Egyébként az idézett bibliai textusra rárimelő a zsoltár szövege is „vermis sum” azaz „féreg vagyok”. Az Ábrahám-szcéna további szövegében újra visszatér az alázatoság motívuma, mikor a Sodomát meintegető pátriárka az immár felismert Úrhoz így szól: „pulvis et cinis”, azaz por és hamu vagyok, bocsáss meg nekem, hogy mégis így szólok hozzád. Következésképpen nyugodtan mondhatjuk, hogy a képen Ábrahám, nemcsak mint Rózsa írja „Krisztus előképeként” utal a szóban forgó alázatoság érényére.

A „Caritas in proximos et inimicos” képen a király mögött balra álló szent sok gondot okozott nemcsak a régi interpretátoroknak, hanem Rózsa-nak is. A magunk részéről ezen egy hipotézissel próbálunk meg segíteni. A források szerint Ferdinánd császár-királytól különös tiszteletben részesített szentek között Keresztelő Szent János és Ávilai Szent Teréz is szerepel. Vajon nem elírás történt-e a régi szerzőnél és vajon nem Keresztelő Szent János — Johannes a Cruce azaz Johannes vom Kreuz — az, akit a jelenetben látható figurában szemléltetünk? Az ő attribútumai voltak az itt szereplő feszület és a könyvek, és ő volt Szent Teréz legközelebbi munkatársa, spiritus rectora, a fehér öltözetű — ez itt sem közömbös, — sarutlan karmeliták rendjének vele együtt reformátora. Annak ellenére, hogy csak 1721-ben kanonizáltatott, már a XVII. század folyamán — 1591-ben halt meg, — számos ikonográfiai

dokumentum tesz tanúságot Spanyolországból messze-terjedt kultuszáról, így például az értekezésben is említett Anton Wierix is készített róla metszetet.

A „Beneficia in pauperes” képen, hasonlóképpen ahhoz, ahogyan Rózsa a sorozat előbbi képen helyesen azonosítja Lamormaini pátert, itt is őt véljük felismerni a bal oldali csoport egyházi férfiújában, — portrézerű vonásai felette hasonlóak az előző képen szereplőhöz, és a király gyóntatójának jelenléte is mindenképpen indokolt.

A „Pietas erga suos” képhez egy lényeges észrevételünk van. A királyi család csoportképen minden családtag szembefordulva jól látható, csupán maga a családfeje, II. Ferdinánd ül háttal és arcából semmi sem látszik. Itt a megholtak ábrázolásánál szokásos és e korban fínomnak tartott célzás esetével találkozunk: az ő arcát immár nem a földi nap, hanem az égi fény sugározza be, ezért kell őt így ábrázolni ott, ahol a többi jelenlevők még a siralomvölgyben járnak. Más esetekben tartózkodóbban alkalmazzák ezt az allúziót, például csupán az ábrázolt arcának felét takarják el függőnyvel — elegendő itt a Tiziano-féle Filippo Archinto püspök-képmásra utalnunk, melynek valószínűleg már a mester műhelyétől festett változata így jelzi az arcképnek post mortem készültét.

Vége a pozsonyi fejezethez még egy észrevétel: a „Contemptus honorum et opum” kép építészeti háttérben látható fríz két szcénája — Rózsa helyesen utal antik tematikájukra — vajon nem éppen Juvenel művészi eredetűre, a nagy mesternél, Adam Elsheimernél szerzett tanultságának motívumkincsére vezethetők-e vissza? Idézzük fel Elsheimer számos ilyen rajzának tematikai-kompozicionális emlékét! Ez a lehetőség — gondosan utánajárva —, ha mégoly szerényen is, ám hozzájárulhatna az egyébként szilárdan megalapozott Juvenel-attribúció teljes értékezéséhez.

Elérkezvén az értekezés harmadik fejezetéhez — elnézést kérvén az eddig elmondott aprólékos észrevételekért —, a sárvári ciklust tárgyaló részhez semmi hozzáfűzni való sincs, legfeljebb egy személyes megjegyzés: a „hűs magyar csataképet” a Magyar Nemzeti Múzeum hajdani (fő)igazgatója, Varju Elemér látta el névtelenül a Domanovszky Sándor szerkesztette Magyar Művelődéstörténetben az ikonográfiai dokumentációval és az őt követő főigazgató, Zichy István, a magyar viselettörténet úttörő kutatója lett volna hivatott annak a feladatnak a megoldására, amelyet íme napjainkban Rózsa György avatott kutatásának munkája végzett el — mindenképpen méltón a nagy tudománytörténeti elődökhöz. A sárvári ciklus explikációjához csak gratulálhatunk, mind a bravúros Gänzburg-Günzburg emendációhoz, mind a Weikersheim-trouvaille-hoz, amely utóbbinak részletes és hasonló alaposságú publikációját természetszerűen a felfedezőtől várjuk mielőbb. — A Nádasdy Ferenc-appendix — ha az olvasó eddig még nem győződött volna meg róla —, a művészettörténet-tudomány előjáróban taglalt komplex kutatási eredményeinek ugyancsak kövételre méltó exempluma. — Opponensi véleményünk zárószavaiban megegyezően összefoglalóan utalunk az elért eredményekre, a teljes szakmai irodalom értékelésére — mind hazai, mind nemzetközi szempontból — és javasoljuk Rózsa György számára a kandidátusi fokozatnak a Tudományos Minősítő Bizottság által történő odaítélését — klasszikus frazeológiával élve: debuissest pridem.

KLANICZAY TIBOR  
OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Rózsa György kandidátusi értekezéséért benyújtott munkája nemcsak a magyar művészettörténetírásnak, hanem az általános magyar művelődéstörténetnek, s számos ponton az irodalomtörténetírásnak is nagy nyeresége. Kézírata 5. lapján utal művének célkitűzésére, vagyis arra, hogy nem ikonográfiai szempontok vezetik

elsősorban vizsgálatánál, hanem „a történelmi kompozíciókat mint a keletkezés kora történetfelfogásának kifejeződéseit” kívánja vizsgálni s „a keletkezési kor rekonstrukciójára” törekszik. Nyilvánvaló, hogy ez a törekvés a szerzőt a XVII. századi magyar történelem általánosabb vizsgálatára indítja, illetve speciálisan mű-



vészettörténeti kutatásait e tágabb, általánosabb célok szolgálatába állítja. Nem vagyok illetékes a szorosan vett művészettörténeti, ikonográfiai eredmények megítélésére, ezek esetében csak annak kijelentésére szorítkozhatok, hogy számomra minden tekintetben meggyőzőek. Művelődéstörténeti vonatkozásban azonban már bátran merem állítani, hogy Rózsa munkája számos ponton hézagpótló, mert a XVII. század ideológiájának, történet-szemléletének, s a század derekán tapasztalható átmeneti kulturális felvirágzásnak számos, eddig figyelembe nem vett, vagy helytelenül értelmezett oldalát, vonatkozását tisztázza.

Eredményei minden esetben biztos, szolid alapokon állnak. Ebben nagy része van a szerző által alkalmazott komplex kutatási módszernek. Egyazon kérdés tisztázására nemcsak művészeti technikái, stílusbeli, ikonográfiai szempontokat érvényesít, de filológiaiakat és történetieket is, valamint könyv- és nyomdatörténeti megfontolásokat és genealógiai összefüggéseket; s természetesen mindehhez ismeretlen kéziratári, levéltári forrásokat vesz számításba. E sokoldalú kutatómunka ismeretében nem csodálható, hogy munkája új tények egész sorát tárja fel. A Nádasdy-Mausoleum keletkezéstörténete, s ezen belül a latin szöveg szerzőjének megállapítása; a pozsonyi allegorikus mennyezetképek XVIII. századi másolatának felfedezése s programjuk meghatározása; a sárvári freskók németországi mintáinak tisztázása olyan maradandó eredmények, melyekre a további kutatások teljes biztonsággal építhetnek.

Munkájában a szerzőt bizonyos puritánság jellemzi: kerül minden tetszetős feltevést, vagy általánosítást, s megmarad a tárgyába vágó három jelentős fennmaradt emlékcsoport vizsgálatánál. Egyetlen ponton szélesíti ki jobban kutatásának körét, Nádasdy mecénási tevékenységének, sőt ezen túlmenően egész személyiségének, történeti helyének vizsgálatakor. Ez a Nádasdy-fejezet — melyről alább még szó lesz — arról tanúskodik, hogy a szerző kitűnően tudja a konkrét vizsgálatait szélesebb történeti összefüggésekbe állítani. Éppen ezért a nem művészettörténész bíráló kissé sajnálkozhat azon, hogy Rózsa nem adott még többet, hogy nem törekedett a jelenleginél is nagyobb mértékben „a kor rekonstrukciójára”. Ha ugyanis számba vette volna a tárgyalta emlékcsoportokhoz hasonló, azokkal analóg, vagy azokkal rokonítható, de ma már elveszett művekre vonatkozó adatokat, akkor sokkal teljesebb kép alakult volna ki és a történeti következtetések is gazdagabbak lehetnének. Emlétek néhány példát.

A királyképek, illetve a hozzájuk tartozó elogiumok Nádasdy-féle sorozata egyáltalán nem elszigetelt. Egyik jegyzetében Rózsa is utal László magyar nyelvű királyvers sorozatára, kiigazítva az akadémiai magyar irodalomtörténet ama feltételezését, mely szerint e versek a későbbi a Mausoleumban megjelenő metszetekre készültek volna. Rózsanak nyilvánvalóan igaza van abban, hogy László verseinek és a kérdéses metszeteknek nincs közük egymáshoz. De akkor minek alapján készültek László versei a vezérekről és királyokról? Nehezen hihető, hogy csak úgy önmagukban, valamilyen királylista alapján. Nem tartom kizártnak, hogy ezek is valamilyen már kész, vagy elkészítendő ábrázolások mellé készültek. De ha nem, akkor is jellemző, hogy tizenegy évvel a Mausoleum megjelenése előtt egy ugyanabba a nyugatmagyarországi katolikus főúri körbe tartozó másik irodalomkedvelő megír és kiad egy magyarnyelvű királyvers-sorozatot. Mint ahogy az is, hogy maga Zrínyi is elkezdett epigrammákat írni a régi uralkodókról, igaz, csupán kettő készült el, az Attiláról és Budáról szóló. Egy valamivel későbbi ügyes verselő azonban érdekes módon Zrínyi szellemében és költői modorában folytatta a sort s még öt uralkodó emlékét örökítette meg ilyenformán. (Radnótfájai kézirat. Vö. Magyar költészet Bocskaytól Rákócziig. Bp. 1953. 147—148.) Mindez arra mutat, hogy a királyok kép-, illetve vessorozatban való bemutatása benne volt a levegőben, általános igényként jelentkezett, legalábbis a Habsburg országrész vezető rendi köreiből, s — mint ahogy erre Rózsa is rámutat — szoros összefüggésben a Szent Korona-tannal. Maga a

műfaj azonban nem szorítkozik a királytematikára. Az 1630 táján írott *Sebes agynak késő sisak* című versciklusról Komlós Tibor nemrég megállapította, hogy az Prágai Andrásnak, I. Rákóczi György szerencsi prédikátorának a munkája, s eredetileg egy metszet-sorozathoz készült. (ItK 1966, 85—105.) Rákóczi egyik gyulafehérvári inventáriumában így módon utalnak rá: „Levél szín alatt ülők formájára elsőben deakul ezután Magyarul íratott versek, királyok, hercegek és egyéb rendek felől”. Az eredeti mű sajnos elveszett, csak a magyar versek másolata maradt fenn, s ezek a 30 éves háború nevezetes személyiségeit (uralkodókat, hadvezéreket) jellemzik. Íme tehát ugyanaz a műfaj, de ezúttal a protestáns és az erdélyi politika szolgálatában. Az irodalomtörténésznek, aki kiválóan tisztázni tudta a kérdés filológiai összefüggéseit, nem sikerült nyomára jutnia az alapul szolgáló s feltehetően külföldről származó metszet-sorozatnak. Az e téren szükségképpen sokkal otthonosabb Rózsa György talán végére is tudna járni ennek a dolognak.

Másrészt bármennyire is egyedülállóak ma a sárvári freskók, lehet, hogy más főurak rezidenciájában is voltak egykor hasonlóak. Figyelemre méltó e tekintetben a Zrínyit meglátogató holland Tollius útleírása, amely szerint Csáktornán „A grófnak hőstetteit szép festmények örökítették meg”. (Szamota, *Régi utazások* 286.) Persze lehet, hogy ezek kisebb táblaképek is, bár Tollius a csáktornyai „oszlopcsarnokok” (ezen nem tudom mi értendő) és a „tornác” leírása során említi őket, s így falfestményekre, vagy legalábbis nagyobb kompozíciókra is gondolhatunk. S vajon a Zrínyikkel, Nádasdyakkal ekkor vetekedő Batthyányokról nem tételvezethető fel, hogy ősök megörökítésére törekedtek? Vajon a gazdag Batthyány-levéltár nem szolgálhatna esetleg érdekes adatokkal? A legnagyobb arisztokrata családok őskultusza, s ennek irodalmi, illetve képzőművészeti alkotásokban való jelentősége mindenestre tény s szoros összefüggésben van a kor főúri aspirációival.

A most említett megjegyzések a Rózsa által mintaszerűen vizsgált kérdéskör bővítésének a lehetőségeire öhajtottak csak a figyelmet felhívni, s természetesen mit sem vonnak le munkájának értékéből és eredményeiből. Ez utóbbiakat csupán egyetlen esetben érzem módosítandónak, illetve kiegészítendőnek. Ez pedig az a kérdés, hogy kinek a rendelkezésére és mely mű számára készültek eredetileg a Nádasdy által később felhasznált király-ábrázolások.

Rózsa jó nyomon indul el, amikor a Szent Korona tan kidolgozója, a politikai elmélet és a történetírás jeles művelője, Révay Péter, egyben Nádasdy anyai nagyapja körül tapogatózik. Ezen a nyomon azonban egy lépéssel tovább is lehetne menni. A II. Mátyás uralomra jutását elősegítő magyar rendi politikusok környezetében, — ezek között Révay Péter is fontos személyiség volt —, tűnik fel egy közepes tehetségű, de kortársai által megbecsült író, Berger Illés. 1562-től 1645-ig élt, életrajzát Frankl (Fraknoi) Vilmos írta meg: Századok, 1873, 373—390. Hosszas kilincselés után éppen Mátyás, akkor még főherceg jóvoltából, elnyerte a magyar királyi történetíró állását, mely tisztségben olyan nagynevű elődei voltak, mint Zsámboki, majd Brutus. Ez a humanista fogantatású pozíció azonban a XVII. század elejére már elvesztette tekintélyét. Az illetékes pénzügyi szervek, vagyis a kamara nem is nézte jó szemmel Berger megbízatását, fizetését felesleges pénzkidobásnak tekintette, a fizetés kiutalásában mindig késlekedett, az újabb összegek kifizetését többnyire a kézirat egy-egy részének bemutatásához, sőt előzetes lektorálásához kötötte. Ezért a szegény Bergernek örökösén kérvényeznie kellett, sőt nemegyszer az uralkodó (előbb Mátyás, majd II. Ferdinánd) segítségét kérnie abból a célból, hogy a szigorú pénzügyi szervek az egyébként hivatalosan elrendelt fizetést ki is utalják. E körülménynek köszönhető, hogy sok irata maradt fenn, s hogy ezekben gyakran esik szó munkájának állásáról, annak előrehaladásáról.

Bergerről tudjuk, hogy ő tartotta a gyászbeszédet a magyar rendi politika legnagyobb alakja Illésházy felett, valamint hogy Révay Péternek a Szent Koronáról írott s 1613-ban megjelent, majd Nádasdy által, 1652-ben



újra kiadott könyve élé ő irt előszót. A magyar rendi politikának és a Habsburg-hűségnek ez az ügybuzgó szolgálója kiadványai jelentős részét az uralkodó dicsőítésének szentelte, egyet ezek közül éppen Révaynak ajánlott. Jellemző egy 1638-ban, III. Ferdinánd házassága alkalmából kiadott műve is, mely tíz magyar királyné életrajzát és róluk szóló verses dicsőreteket tartalmaz latinul. Ez a kiadvány ugyan nem tartalmaz metszeteket, de az elmondottak alapján nyilvánvaló, hogy Berger számára az uralkodók képsorozata formájában való dicsőítése sem lehetett idegen.

Felvethető ezért a lehetőség, hogy a majdan Nádasdy által felhasznált metszetek eredetileg nem Berger történeti munkája számára készültek-e. Hogy mikor fejezte be művét, azt pontosan nem tudjuk, de megközelítően meghatározhatjuk. Mindenesetre még II. Ferdinánd életében. Berger és a kamara egy 1640–1641. évi levélváltásából ugyanis tudjuk, hogy a három-kötetes művet az 1640-ben meghalt Ferenczffy Lőrinc királyi titkár akarta kinyomtatni. (Vö. Száz 1873, 389 és Száz 1876, 92. — az utóbbi helyen az 1637-es évszám nyilván félrel olvasás következménye.) Ferenczffy pedig 1634-ben egyik Batthyány Ádámhoz írott magyar nyelvű levele szerint — „az Magyar Ország és Nemzetről való História kiho csátásában” fáradozott. Nem kétséges, hogy itt Berger munkájáról van szó, (nem pedig Petthő Gergelyéről, amint a közreadó Jenei Ferenc tévesen gondolja; vö. MKSz 1961, 304–307.), amely eszerint 1634-re már elkészült.

Ferenczffyról tudjuk, hogy 1628-ban vásárolt nyomda felszerelést, melyen egyik vagy másik bécsi nyomdász közreműködésével egy sor könyvet adott ki jeles szolgálatok téve ezáltal a kibontakozó magyar barokk irodalomnak. Minthogy a csupán kisebb verses és más ájtatossági könyvek kiadására alkalmas nyomdafelszerelés nem volt elégséges olyan hatalmas munka kinyomtatására, mint Berger kézírata, Ferenczffy 1634-ben szerezte volna megvenni Batthyány Ádám pápai nyomdáját. Miután ez az akciója nem sikerült, 2000 Ft-nyi összeget gyűjtött össze az ország rendjeinél e nagy célra. Feltűnő, hogy az adományozók között az 1622-ben elhunyt Révay Péter is szerepel 100 Ft-tal, ami csak úgy képzelhető, hogy maga a szerző is igyekezett, meghozzá már jó előre, összegeket gyűjteni a majdani kiadás érdekében. Úgy gondolom, hogy Ferenczffy személye megadja a kulcsot a metszetsorozat létrejöttének kérdéséhez. Ugyanis e derék királyi titkár könyvkiadói minőségben a metszetes kiadványokat részesítette előnyben. A magyar illusztrált könyvkiadás történetében őt különösen előkelő hely illeti meg. Ő adta ki Hajnal Mátyás ájtatossági könyvét a *Wierix*-metszetekkel, s az ő vállalkozásaként jelent meg Balassi istenes énekeinek bécsi, illusztrált kiadása is. Nem meglepő ezért, hogy Berger magyar történetét is képekkel díszítve tervezte kiadni. E képek, nevezetesen „imagines Regum Hungariae” szerepelnek Berger és a kamara levélváltásában. Berger ezek miatt különösen aggódik, félve, hogy Ferenczffy halála után avatatlanok kezén elkallódnak. A kamara megnyugtatta azonban őt, hogy Ferenczffy nyomdájára, minden tartozékával együtt, a kéziratot és a képeket is beleértve a pozsonyi jezsuiták kezébe került s ők fognak gondoskodni kiadásáról. A Ferenczffy felszerelése jóvoltából újjászervezett pozsonyi nyomdában azonban a mű sohasem jelent meg, 1649-ben már sajnálkoznak a kiadás elmaradása miatt. Azóta a kézirat is elkallódott.

Ezek után úgy vélem, közelebb juthatunk a bécsi Albertinában őrzött kötet problémájának a megoldásához. Ez nyilván a Ferenczffy által tervezett Bergerkiadás nyomdai előmunkálatait, próbaszedését, próbanyomatait foglalja magában. A Rózsa által idézett címlap Berger elveszett munkájának eddig ismeretlen címét kell, hogy tartalmazza, s minthogy a dátum ezen 1632, így Berger művének elkészülte nem is 1634, hanem 1632 elé teendő. E címből világossá válik Berger műve három kötetesek belső beosztása is: az elsőben volt a hunok, a másodikban a magyar vezérek, s a harmadikban a „monarchia”, vagyis a királyok története. S minthogy e címlap szerint a magyar történetet Berger „ad coronationem augustissimi Imperatoris Ferdinandi II” írta, világos,

miért II. Mátyás képe az utolsó az itteni királyképek sorában. A címlap utáni két nyomtatott lapnyi „Proemium de origine Hungarorum” pedig Berger elveszett művének egyetlen megmaradt fragmentumának tekinthető. Kérdés ezek után, hogy vajon az ún. „hús régi magyar csatakép”-nek ugyanebben a kötetben található levonatai nem hozhatók-e szintén Berger művével kapcsolatba. Berger és a kamara levélváltásában a királyképeken kívül más történeti képekről is szó van, így elképzelhető, hogy a csataképek is ennek a műnek az illusztrálására, szintén Ferenczffy rendelkezésére készültek. Ha ez talán nem is bizonyítható, az már aligha kétséges, hogy a hét vezér tanácskozását ábrázoló, s a Mausoleumból kihagyott kép Berger művéhez készült.

Mindaz, amit Rózsa munkája egyetlen részeredményével kapcsolatban itt elmondtam, a legkevésbé sem csökkenti, sőt véleményem szerint még inkább kiemeli a szerző érdemét. Hiszen Révay Péter útján vezetett nyomra. Az irodalomtörténet ismerte Bergernek, Ferenczffynek a működését, s a Nádasdy-Mausoleumot, de ahogy eddig sem jutott senkinek eszébe itt kapcsolatokat keresni, úgy feltehetőleg ezután is még sok idő eltelt volna, amíg ez a kérdés tisztázódik, ha Rózsa vizsgálatai nem teszik lehetővé ezeknek az összefüggéseknek a felismerését.

Végül a kötet mintaszerű zárófejezetéhez fűznék egy-két megjegyzést. Egy nagy formátumú magyar főúri mecénás alakja bontakozik ki előttünk Rózsa e — nemrég külön is publikált — Nádasdy-fejezetének a lapjairól. Az általa összegyűjtött és rendszerezett tények fényében igazat kell adnunk neki abban, hogy Nádasdy megérdemel bizonyos rangemlést, némi rehabilitációt a történeti irodalmunkból ismert kedvezőtlen megítélés ellenében. Bármennyire is balkezes politikus volt, a jelek szerint bármennyire gyenge jellem, az tény marad, hogy az egy Bethlen Gábert nem számítva, a XVII. században senki sem áldozott annyit kultúrára, művészetre, mint ő. Túltett e téren apósán, Eszterházy Miklóson és nagy vetélytársán Zrínyin is. Igaz, ez utóbbi — noha fényesen berendezett palotával, kitűnő könyvtárral és értékes gyűjteményekkel szintén rendelkezett —, vagyonát katonák tartására, várak építésére, ágyúk vásárlására fordította. A csáktornyai ferencesek szerény építkezésének támogatásán túl egyházi épületek emelésére, vallásos könyvek kiadására Zrínyi azonban nem költött. Hiszen ő maga írta Mátyás királyról szóló tanulmányában, hogy a „szentegyházokról szentegyházakra való járás, misehallás, . . . spítálok látogatása, . . . papokkal s barátokkal való társaság . . . inkább illeken alacsonyabb rendű embereknek, hogysen királyoknak és nagy állapotú uraknak.” Ez utóbbiak Istent inkább „az igazságnak egyenlő osztásával, . . . nagy akciókkal, pogányok romlásával” kell, hogy szolgálják. Zrínyi ezért nem, vagy csak alig mecénáskodott. De bármennyire magasabbrendű is az ő álláspontja és programja — különösen az adott történeti helyzetben —, Nádasdy érdemei a maga területén, a művészet- és irodalompartolás terén vitathatatlanok. Ahhoz, hogy az utókor ítélete pozitívabb legyen róla az eddiginél, nem is szükséges az enyhítő körülményeket keresni politikai és jellembeli kisiklásai kapcsán. Néhány mondatában, mintha Rózsa György is beleesne abba az érthető hibába, hogy hőse iránt kissé elfogulttá válik (így a 309–311. lapokon). Nehéz persze olyan történetíró találni, akinek ezt ne lehetne a fejére olvasni.

Rózsa Györgynek végeredményben kitűnő munkát köszönhetünk. Újabb jelentős lépés ez művészettörténetünknek a magyar XVII. századdal kapcsolatos mulasztásainak helyrehozása terén, egyúttal jelentős hozzájárulás az egész kor ismeretéhez. S ha tekintetbe vesszük, hogy a szerző nemcsak ismert műveket helyez új megvilágításba, nemcsak fragmentumokból következtet az egykori teljességre, de teljesen elveszettnek hitt reprezentatív műveket is élénk tár, mint a pozsonyi képek esetében, akkor bátran elmondhatjuk, hogy munkája jóvoltából nemcsak többet tudunk, de gazdagabbak is lettünk. A legmelegebben ajánlom mindezek alapján, hogy a Tudományos Minősítő Bizottság ezért az értekezésért, melyet mihamarabb nyomtatásban is szeretnénk látni, Rózsa Györgynek a kandidátusi fokozatot odaitélje.



Legelőször is meg kell köszönnöm opponenseim fáradságát. A disszertáció szövegét mélyrehatóan elemezve kiegészítő megjegyzéseikkel több ponton hozzájárultak gondolatmenetemen folyamatosabbá tételéhez, bíráló észrevételeikkel pedig hozzásegítettek a megszövegezés további csiszolásához. Mivel különböző tudományok szempontjából száltak hozzá munkámhoz, opponensi véleményükre is külön-külön szeretnék reflektálni.

Vayer Lajos opponensi véleményében főleg dolgozatomnak a Mausoleumot és a pozsonyi vár mennyezetképeit tárgyaló első és második fejezetével foglalkozik. Megköszönöm, hogy félrevezető fogalmazásomat helyesbítve a történeti ikonográfiát a helyére teszi a tudományok rendszerében, valamint azt a helyesbítést is, hogy az irlgalmasság testi cselekedeteit ábrázoló kompozíciók — a dolog természetéből következően — a kórházak számára készültek. Hálás vagyok a Michelino da Besozzo miniatúráira való figyelmeztetésért is, és egyetértek azzal, hogy egy mégoly summás utalásban is szükséges rájuk hivatkozni. Nemcsak azért, mert ezek elveszett monumentális „uomini famosi” sorozatok emlékét őrizték meg és mert a dolgozat későbbi részében többször is hivatkozom miniatúrákra, de azért is, mivel mozgékonyáguk révén nagyban hozzájárultak a műfaj széles körű elterjesztéséhez. A II. Bélára vonatkozó kiegészítés szervesen beleillik a Mausoleumbeli címerábrázolások általán adott értelmezésébe. Hálásan fogadom azt a tanácsot is, hogy erőteljesebben hangsúlyozzam az I. András képnél a gesztus motívumát. Valóban a gesztuskutatás még tartogat feladatokat a művészettörténeteszek számára.

Dolgozatomban nem törekedtem, s nem is törekedhettem, a XIX. századi magyar történelmi festészet aktuális politikai vonatkozásainak teljes feldolgozására. Egy példán — Zách Felicián merényletének ábrázolásával kapcsolatban — a középkori és a barokk történetábrázolás összevetését és az ebből levonható következtetések megfogalmazását kíséreltem meg. Amint egy néhány évvel ezelőtt megjelent tanulmányomban már utaltam rá, a XVII–XVIII. század külföldi könyvillusztrátorai sok esetben ugyanazokat a témákat dolgozták fel, mint a XIX. század magyar történelmi festői. E jelenség nyilván nem véletlen, része van benne maguknak az érdekes, vonzó témáknak is. Az ilyen módon kialakult kompozíciókészlet kétségtelenül befolyásolta a XIX. századi magyar történelmi festőket is. Az előzmények bemutatása abból a szempontból szükséges, hogy vele nemzeti művészetünk e fontos ágának forráskészlete válik teljesebben ismertté. Előbb vagy utóbb meg kell oldania szakmánknak a magyar történelmi festészet korszerű tudományos feldolgozásának feladatát s erre az alkalmat talán éppen a készülő magyar művészettörténeti kézikönyv fogja szolgálatni.

Hasonlóképpen nem volt módomban az ótestamentumi zsidó történelem továbbélését még vázlatosan sem áttekintennem, sem irodalom-, sem művészettörténeti vonatkozásaiban. Ennek a hatalmas témának rövid érintése is túlnőne a disszertáció keretein. A Szent László — Dávid király párhuzam katolikus és protestáns szerzőknél történő, egyidejű megjelenése, amire opponensem figyelmeztet, viszont arra int, hogy toposzról van szó és kevésbé élesen kell fogalmaznom.

Vayernek a kismartoni és homonnai képek közvetlen előképeit illető kérdésére jelenleg nem áll módomban határozott választ adni. Kismartonban a terem átmeneti beépítettsége miatt nem láthattam az összes királyképet és nem rendelkezünk fényképekkel az egész együttesről. Homonnáról megállapítható, hogy a vászonra festett képek egy ismeretlen német mester 1688-ban Hamburgban megjelent lapjainak felhasználásával készültek, amelyek mind a Mausoleumhoz, mind a Raab-féle kompozíciókhoz képest fordított állásúak. (170—I. l.) De ebben sem találtuk meg a pontos mintát, mivel egyes alakok mégis az eredeti beállításban jelennek meg. Metszetről készült monumentális másolat esetében — ha más támpont nincsen — a beállítás azonossága alapján ehét a közvetlen előképet meghatározni. De ez a szabály

sem érvényesül kivétel nélkül, kompozicionális szempontok megengedhetik az eltérést tőle. Az mindenesetre valószínű, hogy a monumentális mű alkotója nagyobb könyv helyett inkább egy lapot tartott kezében munka közben.

A második fejezethez Vayer elsősorban ikonológiai megfontolások alapján fűzött megjegyzéseket. A Sinceritas és a Fraus alakját egyaránt jellemző szív attribútummal kapcsolatban igaz van, a jelenség leírása mellett az ikonológiai ambivalencia fogalmát is be kellett volna vezetnem szövegemben. Hasonló lényeges megjegyzésnek tartom Ábrahám alakjának mint humilitas-szimbólumnak értelmezését, amely szervesen kapcsolódik a kép eredeti felirataihoz és kiegészíti az én általam adott magyarázatát. Vayer a Caritas in proximos et inimicos felirató kép pontosan meg nem határozott szentjét Keresztes Szent Jánosnak tartja. Nem látszik azonban valószínűnek, hogy ilyen exponált helyen egy majd száz évvel később (1726) kanonizált szentet ábrázolnának ugyanakkor, amikor a II. Ferdinánd által tisztelt és a leírásban felsorolt többi szenttel ez már a kompozíció keletkezését megelőző időben megtörtént (Szt. Ignác és Teréz: 1622). A Beneficia in pauperes című kompozíción valóban felismerhetően Lamormaini jelenik meg, ahogyan a fiktív családi kép háttal ülő alakja is világosan a már nem élő családfe. A Contemptus honorum et opum képen a háttérben látható mitológiai jelenetek valóban emlékeztetnek Adam Elsheimer műveire, alátámasztva ezzel a pozsonyi képeknél az Elsheimer-tanítvány Juvenel szerzőségét. Legyen elég egy Elsheimer-rézkarc bacchánsnő alakjára (Adam Elsheimer. Ausstellung des Städtischen Kunstinstituts. Frankfurt am Main. 1966. 265. sz.) és egy 1598-ban keletkezett rajz kép a képben ábrázolt antik jelenetere hivatkoznom. (Hans Möhle: Die Zeichnungen Adam Elsheimers. Berlin 1966. 3. sz.)

Végezetül Vayer a Morosini-képekkel és a weikersheimi olajfestmény-sorozattal kapcsolatban részletesebb feldolgozásra buzdít. Weikersheimnél a képek rossz fenntartása, másrészt viszont a velencei helyszíni tanulmányozás lehetőségének hiánya voltak eddig a publikáció akadályai. Amennyiben ezek az akadályok megszűnnek, feltett szándékom a kérdéseket újra napirendre tűzni.

Klanciczay Tibor opponensi véleményének legfontosabb része az 1664-ben Nádasdy Ferenc országbíró költségén megjelent Mausoleum királyképeinek eredeti megrendelőjére vonatkozik. A Nádasdytól készen talált és csak másodlagosan felhasznált rézlemezek megrendelőjét én Nádasdy anyai nagypapjában, Révay Péter koronázásban sejtettem, hiszen unokája az ő két művét is megjelentette. Feltevésemet döntő módon látszott alátámasztani Jongelinus Gáspár királyi történetíró a De Monarchia Nádasdy-féle kiadásában megjelent és a szerzőt, Révayt ünneplő distichonjának következő sora: „Regibus Hungariae das vitam”. Én az „életet adni” kifejezést nemcsak a könyv szövegének megírására, hanem szélesebben értelmezve a Mausoleumban felhasznált királyképek megrendelésére is vonatkoztattam. Úgy látszik, hogy ezt a feltevést — Klanciczay nyomán — most egy másikkal kell helyettesítenem. De a korábbi is haszonnal járt, mivel Vayer Lajos jelentős művészettörténeti adatnak minősíti a Révay-koncepció melléktermékét, ti. azt, hogy Révayt mint „egy eleddig ugyancsak ismeretlen magyar rajzoló” volt módomban bemutatni, éppen az életére és műpártolására vonatkozó adatok feldolgozása kapcsán.

Klanciczay Fraknói Vilmos és Jenei Ferenc kutatásainak eredményeit továbbfejlesztve új módon közelíti meg a kérdés megoldását. Szerinte a Mausoleumnak a bécsi Albertinában fennmaradt próbalevonatai a Révayval szoros kapcsolatban állott Berger Illés királyi történetíró elvezetett magyar történetének nyomdai előmunkálataival azonosak. Berger művét Ferenczffy Lőrinc királyi titkár készült kinyomtatni. A bécsi kötet címéből „világossá válik Berger műve három kötetének belső beosztása is. Az elsőben volt a hunok, a másodikban a magyar vezérek, s a harmadikban a monarchia, vagyis a királyok története”. A címlap utáni két nyomtatott lapnyi „Pro-



emium de origine Hungarorum" pedig opponensem szerint „Berger elveszett műve egyetlen megmaradt fragmentumának tekinthető". Az irodalomtörténész irodalomtörténeti attribúciójához a művészettörténész nem tehet hozzá semmit. Annál nehezebb annak elképzelése, hogy az állandóan anyagi gondokkal küzdő királyi historiográfus, akit a magyar történelem megírásának gondolata a XVII. század első éveitől kezdve foglalkoztatott, de akinek ismert művei, beleértve az 1637-ben megjelent és a magyar királynékról szólót is, mind vékony füzetek, amelyek illusztrációk nélkül láttak napvilágot, hogyan jutott arra a gondolatra, hogy az élete végére három kötetre terjedt opuszt közel hatvan rézmetszettel díszített, reprezentatív album formájában jelentesse meg, ezzel jelentékeny költségek előteremtésének gondját vállalva magára.

S itt jön segítségünkre Ferenczffy Lőrinc királyi titkárság alakja. Ő 1628 óta volt nyomdatulajdonos. Kiadói tevékenységének eredményességét szépen illusztrált kiadványok sora bizonyítja, egyebek között Hajnal Mátyás „Szíves könyvecskéje" is. S álljunk meg ennél egy pillanatra. A könyvet díszítő illusztrációkat, Antoine Wierix metszeteinek másolatait jelenleg ismeretlen mester műveként tartjuk számon. Amint már Holl Bélának a könyv történetére vonatkozó kutatásaival kapcsolatban rámutattam, a Hajnal szövegét illusztráló rézmetsző személyének meghatározása nemcsak a magyar megrendelők számára dolgozó külföldi grafikusokra vonatkozó ismereteinket bővítené, de egyben a könyvkiadó Ferenczffy alakjának kontúráját is határozottabbá tenné. Ferenczffy ötlete lehetett Berger könyvének illusztrált kiadása s ő volt az, aki a kiadás nyomdai költségeire, s ebben a rézmetsző munkadíjára is, a talán már Bergertől megkezdett társadalmi gyűjtést folytatta.

Eddig a pontig egyet kell értenem opponensemmel, sőt még ki is egészíthetem feltevését. Valószínűleg nem véletlen egyezés, hogy Ferenczffy kapcsolata is éppen 1632-ben szakadt meg Rickhes Mihály bécsi nyomdással, és hogy az Albertina említett kötetének címlapján ugyanezt az évszámot olvashatjuk. Esetleg itt rejlik az a disszertációmban „jelenleg ismeretlen ok"-nak nevezett körülmény (19. l.), amely megakadályozta a későbbi Mausoleum rézmetszeteivel illusztrált Berger-mű megjelenését. Másrészt Ferenczffy a későbbi évek folyamán éppen azzal a bécsi Formica Mátéval dolgozott együtt, akinek könyvei között több is van, amelyeket Isaak Major illusztrált, az a művész, akinek stíluskritikái alapon a Hűsz régi magyar csatakép címen ismert sorozatot attribuíáltam és akinek a Mausoleum képeinek keletkezésében is szerepet tulajdonítottam. De — Klaniczayval ellentétben — a csataképeket további adatok előkerüléséig ennek ellenére sem tudom Berger szóban forgó művével kapcsolatba hozni, mivel az arra vonatkozó források szövege értelmezésem szerint csak a királyképekről szól. A „figuras seu imagines" s még inkább az „aera et imagines Regum Hungariae" kifejezéseket ugyanis úgy érthetjük, hogy a rézlemezeket és levonataikat a szokásos módon együttesen tárolták. A közös rendeltetés ellen szól talán az is, hogy a kétféle képanyag későbbi sorsa is egymástól függetlenül alakult: a csataképek lemezei a nagyszombati egyetemi nyomdához kerültek, a Mausoleumi pedig, amint erre disszertációmra rámutattam, a XVII. század végén eltűntek. (172. l.)

Klaniczay feltevését azzal zárja le, hogy a Berger-féle mű, amelyben Ferenczffy ösztönzésére a királyképek is megjelentek volna, a pozsonyi jezsuita nyomdához került s ott nyoma veszett. Ezzel szemben tudjuk, hogy Ferenczffy nyomdáját Lippay György esztergomi érsek még a királyi titkárság életében megvásárolta és annak halála után, 1640-ben a pozsonyi jezsuita kollégiumnak engedte át. (Iványi—Gárdonyi, A királyi magyar egyetemi nyomda története. Bp. 1927. 41. l. — Szilágyi S., A királyi secretáriusok intézménye és az újkori magyar állam. Domanovszky emlékkönyv. Bp. 1937. 558. l. — Magyar Könyvszemle 1961. 300. l.) Egy másik adat szerint viszont Berger kézírata és a képanyag 1641. október 8-án még a Ferenczffy örökösöknél volt (ez ugyanis a Klaniczaytól is említett Berger levél helyes dátuma —

Századok 1876. 92. l. 389. l.) Ezek szerint Berger háromkötetes magyar történelme nem a pozsonyi jezsuitáknál, hanem vagy Ferenczffy örököseinél vagy az 1645-ben elhalt Bergernél maradt.

S most lépünk egy lépéssel tovább ezen az úton. A már idézett, 1659-es De Monarchia kiadás I. Lipóthoz szóló ajánlását Jongelinus írta. Ebben a következő mondatot olvashatjuk: „Brevi publici juris faciam annales Rerum Hungaricarum duobus voluminibus, una cum Serenissimum Regum effigiebus ac Genealogiis, quae propediem prolo commissurus." Az elmondottak alapján könnyű rájönni, hogy itt ismét a Berger-féle mű bukkan fel a későbbi historiographus regius szavai mögött. Ilyen módon Bél Mátyás kérdése is megoldást nyer, amelyet a Jongelinus művének műfaji jellegével kapcsolatban vet fel és amellyel disszertációmban is foglalkoztam (97. l. — Schwandtner, I. G., Scriptores Rerum Hungaricarum. Tom. II. Pars I. Vindobonae, 1746. Előszó). Problémát a három helyett két kötet említése jelenthet, de elképzelhető, hogy a hun és magyar őstörténet kötetét később összeolvasztották. Nem valószínű, hogy a külföldi Jongelinus, aki néhány éve tartózkodott csak Magyarországon, ilyen rövid idő alatt kétkötetes összefoglaló magyar történelmet tudott volna írni. Hiszen eddig is arra kellett gondolnunk, hogy Lanzmar Ferenc előmunkálatait kapta kézhez. A Berger-anyag valamilyen úton-módon Nádasdy Ferenchez jutott, aki ennek alapján íratta meg Jongelinus távozása után Nikolaus Avancinivel a rövid latin elgiumokat, amelyek most már a hosszabb fogalmazást végképp feleslegessé tették. Klaniczay hipotézise tehát mind az eredeti megrendelővel, mind pedig a végleges szöveggel kapcsolatban gyümölcsözőnek bizonyult.

Válaszomban Klaniczay véleményének még egy pontjával kell részletesebben foglalkoznom. Néhány évvel ezelőtt Komlowszki Tibor a Sebes agynak késő sisak című versciklust, amely a harmincéves háború vezéralakjait protestáns beállítással állítja elénk, Prágai András, I. Rákóczi György szerencsi prédikátora műveként határozta meg. Szerepel benne Gusztáv Adolf is, aki 1630-ban avatkozott be a német protestánsok érdekében. (Irodalomtörténeti Közlemények. 1966. 85. sk. l.) Komlowszki és az ő nyomán Klaniczay is a verseket egy írott adattal hozza kapcsolatba, amely a gyulafehérvári levéltár 1638—9-i rendezésekor került lejegyzésre. E szerint a levéltárban egy latin és magyar versekkel kísért arcképsorozatot őriztek, amely azonban nem maradt fenn, így jellegré vonatkozóan találgatásokra vagyunk utalva („Levél szín alatt ülők formájára elsőben deákul, azután magyarul íratott versek, királyok, hercegek és egyéb rendek felől." — Irodalomtörténeti Közlemények. 1966. 196. l.)

Véleményem szerint a két adat, tehát Prágai versciklusa és a gyulafehérvári képsorozat nem függ össze egymással. A levélszín, azaz lombosátor vagy baldachin alatt uralkodókat volt szokás ábrázolni s a levéltári adat talán a Thuróczi Krónika 1488-as augsburgi kiadásának falmetszeteire vonatkozik. Ezeket találkoztunk ugyanis a Mausoleumot megelőzően trónuson ábrázolt királyalakokkal. A képeket később egy ismeretlen szerző láthatta el latin és magyar versekkel. Különböző házakból származó uralkodók és vezérek, valamint földrészeket, országokat és városokat megszemélyesítő alakok sorozat formájában való ábrázolása ugyanis, legalábbis ismereteim szerint, nem maradt fenn a XVII. századból.

Prágai verseinek ihletőjét máshol kell keresnünk. A harmincéves háború idején rendkívüli mértékben megnövekedett a szembenálló táborok propagandáját szolgáló képes és szöveges röplapok száma. E röplapokból általában egy-egy példány maradt fenn, ezért ma igen értékesek. Feldolgozásukkal tekintélyes irodalom foglalkozik. Anélkül, hogy most a röplapanyag irodalom-, művészet-, vagy általános kultúrtörténeti szempontok szerinti áttekintését megkísérelném, és anélkül, hogy Prágai forrását konkrétan meg tudnám nevezni, három analógiára szeretném felhívni a figyelmet. Mind a három megjelent Mirjam Bohatcová értékes könyvében, amely a harmincéves háború kezdeti szakaszában, 1618 és 1621 között megjelent sajtótermékekkel foglalkozik, (Irrgarten



der Schicksale. Praha 1966.) Az egyikén a katolikus tábornak a pápaság, a császárság, a spanyol királyság és a bajor hercegség saroktoronyára támaszkodó épületét próbálják a protestáns politikusok eredménytelenül lerontani. (Extract der Anhaltischer Cantzley, das ist Abriss wie die Caluinische Geist durch seine geheime Räth wider das Römische Reich vnd consequenter wider die Catholische Römische Kirchen practiciert, doch die Rahtschlāger ob ihren Practicken selber zuschanden worden. Bohatcová, i. m. 65. l.) A másik kettőn is több, Prágai verseiben aposztrofált szereplő jelenik meg (Dess Adlers vnd Löwen Kampf und Triumphirender Adler. Bohatcová i. m. 116, 117. l.) Ezekhez hasonló jellegű lap — tehát nem sorozat, hanem a szereplőket egy közös allegorikus kompozícióban bemutató kép — lehetett a protestáns szerző szeme előtt, amikor a katolikus beállítást ellenkezőjére változtatva versiklusát megfogalmazta.

Klaniczay opponensi véleményében sajnálkozását fejezi ki amiatt, hogy „a tárgyalt emlékcsoportokhoz hasonló, azokkal analóg vagy azokkal rokonítható, de ma már elveszett művekre vonatkozó adatokat” nem vettem számba, pedig ezáltal „teljesebb kép alakult volna ki és a történeti következtetések is gazdagabbak lehetnének.” Én azonban disszertáciomban a „kor rekonstrukciója” kifejezést csak korlátozott értelemben használtam a feldolgozott történeti ábrázolásokkal kapcsolatban. Idézem: „forrásértéküket nem a téma, az ábrázolt esemény, hanem

a keletkezési kor rekonstrukciójánál fogjuk felhasználni” (5. lap). Bármennyire érdekes és fontos feladat lenne is, disszertációm célja semmi esetre sem volt a XVII. század kultúrtörténeti keresztmetszetének felvázolása. Munkámban az egész hatalmas kérdéskomplexumnak csak egy kis részletét kívántam megvilágítani. Klaniczay két konkrét kérdésére azonban szeretnék válaszolni. A Batthyányiakkal kapcsolatban éppen a Mausoleum továbbélésének feldolgozása során sikerült a legmonumentálisabb olajfestésű királyképsorozat és a Történelmi Képcsarnokban őrzött Batthyány-ösgaléria szoros összefüggésére rámutatnom. (159—160. l.) Ami pedig a költő Zrínyi Miklóst illeti, közeli terveim között szerepel az életmű művészettörténeti módszerekkel megközelíthető részleteinek feldolgozása.

Mégegyszer megköszönve opponenseim jóakarátát, kérem a bizottságot, hogy válaszat fogadja el.

\*

Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a kiküldött bizottság egyhangúan javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy Rózsa Györgynek a művészettörténeti tudományok kandidátusa tudományos fokozatot adja meg. A Tudományos Minősítő Bizottság 1971. június 15-én Rózsa Györgyöt a művészettörténeti tudományok kandidátusává nyilvánította.



MANFRED TRIPS

HANS MULTSCHER

*Anton H. Konrad Verlag 1969. 294 old. 258 ábra + 5 színes tábla*

Hans Multscher jelentőségéről, munkásságának hozs-zantartó és messzesugárzó hatásáról nem ez alkalommal kell ismételtlen megemlékeznünk. Munkái kulcsfontosságúak a 15. sz.-i délnémet szobrásziskolák és mesterek további fejlődésére nézve, hatása jólismert a középkelet-európai művészetben is. A multscheri életmű kutatása az elmúlt fél évszázadban a német művészettörténeti kutatás előterében állott — anélkül azonban, hogy e kutatások eredményeként munkásságához kapcsolódó legfontosabb kérdésekre végleges válaszokat tudnánk adni. A „wurzachi” oltárnak tartott oltáregyüttes táblaképeinek felbukkanása, és Friedländertől származó publikálása óta (1901) egyre-másra következtek a Multscherrel foglalkozó monográfiák és összefoglalások (pl. Stadler 1907, Gers-tenberg 1928). A húszas évek folyamán számosan világlátták meg részlettanulmányokban Multscher szobrászati tevékenységének egy-egy oldalát, majd a délnémet és osztrák múzeumokban őrzött szobrok attribúcióival és identifikálásával folytatódottak a kísérletek, melyek a Multscher-oltárok szobrászati rekonstrukcióját tűzték ki feladatukul. A második világháború után ismételtlen fel-lendült, Multscher szobrászatára irányuló kutatás során Th. Müller, W. Paatz majd G. Scheffler, M. Hasse, és az egész életműnek szentelt Rasmo monográfia tett kísér-letet a kései főmű, a sterzingi oltárnak a rekonstrukció-jára. A Multscher-kérdéshez valamilyen formában a német gótikus festészet és szobrászat olyan kiváló kutatói is, mint Stange, Halm, Baum is hozzájárultak, így az 1966/67-ben Heidelbergben disszertációként benyújtott, majd 1969-ben könyvformában is megjelentetett új Multscher monográfia fiatal szerzőjének kiváló kutatók rangjától hitelesített eredményekkel kellett szembenéz-nie, és új megállapításait — melyek ugyancsak szép számban találhatók a monográfiában, mégpedig döntő fontosságú kérdések kapcsán — körületekintően bizonyí-tania. Az új Multscher monográfia ismertetésekor sze-retnénk megállapítani, hogy éppen ezeket az új eredményeket; a három nagy Multscher retabulum rekon-strukcióját, olyan eredménynek tartjuk, melyek megbíz-ható módon képezhetik egy teljes Multscher monográfia pilléreit. M. Trips monográfiájában arra vállalkozott, hogy eddigi tudásunkat ne csupán újabb hipotézisekkel gyarapítsa — mely éppen a Multscher kutatást számos esetben jellemezte —, hanem ismeretlen források felku-tatásával új adatokkal bővítse az eddig csak néhány híradásból ismert, vázlatosnak sem nevezhető Multscher életrajzot. Arra vállalkozott, hogy kísérletet tegyen első ulmi nagyszabású oltármegrendelésének, a Karg-retabulum rekonstrukciójára, kinyomozza az eddig „wur-zachinak” hitt oltár képeinek valódi felállítási helyét, rekonstruálja azt az oltárt, amelyhez a táblaképek tar-toztak, kikutassa az oltár megrendelőit, kövesse az oltár-szekrény lebontása után a táblaképek és szobrok vándor-útját, a táblaképek kapcsán megvizsgálja Multscher fes-tészeti munkásságának lehetőségét — majd a sterzingi oltár rekonstrukciója során rámutatasson a Multscher-műhely munkaszervezeti kérdéseire. A szerző monográfiá-jában mindig e három főmű rekonstrukcióját tartja szem előtt, de eközben az egyéb Multscher-művek láncolatába, az egész életműbe helyezi el az oltárokhoz készült farag-

ványokat, így nemcsak a multscheri retabulumtípus kialakulásának és továbbfejlesztésének, a három oltár egymáshoz viszonyított alakulásának rajzát, hanem e nagy munkák mellett készült egyéb szobrok stílusfejlő-désére való utalásokat is kapunk. Alábbi ismertetésünk-ben a monográfia új eredményeit sorakoztatjuk fel, ezek ismertetése során eltekintünk a könyv azon részei-nek bemutatásától, melyek a kutatások eddig elért ered-ményeit ismétlik és építik be a monográfiába.

Eddig is ismeretes volt, hogy Multscher Ulmban történő letelepedése előtt francia-brugundi és németalföldi területeken is járt. A nyugati vándorútra vonatkozó feltevést a kutatás eddig stíluskritika segítségével és ikonográfiai típusok átvételének kimutatásával bizonyí-totta. Trips a németalföldi tartózkodásra vonatkozó feltevést egy fontos adalékkal egészíti ki: Multscher mesterjegye mellé címert is helyez, mely német területen ismeretlen „szignálási” mód — csupán az egykorú német-alföldi képek tanúskodnak hasonló gyakorlatról.

Trips Multscher életrajzára vonatkozóan két forrás közzétételével gyarapítja a Multscher-biográfia esemé-nyeinek sorát. Az első kútfő az ulmi Rotes Buch jegyző-könyve, mely Multschernek az 1427. máj. 31-i városi polgárjog megszerzésére vonatkozó bejegyzést tartal-mazza. Trips forráselemzése során (25—28. o.) kiderül, hogy Multscher az ulmi polgárjogot díjtalanul nyeri el, sőt élete végéig nem kell adót fizetnie. Ezek olyan kivált-ságok, amelyek csak szabad státusúakat illetnek meg — így az Ulmba telepedő fiatal mesternek a nemesség legalsó rétegeihez tartozó „szabadok” közül kellett származnia. Multscher Ulmban „geschworener Werkmann”, aki jogi illetőségében szabad státusú polgár, és mint ilyen, olyan mester, akit adózással sem céhes szabályok sem építőpályahelybeli kötöttségek nem terhelnek. Így a későbbiekben éppen adómentessége révén műhelyének létszámát növelheti, mely a nagyobb foglalkoztatottságon kívül azt vonja maga után, hogy a műhely különböző típusú munkák elvégzésére is vállalkozik majd.

Trips megfigyelése arra is fényt vet, hogy hogyan függ össze a Multscher-műhely foglalkoztatottsága és „exportja” — mind a „wurzachi”, mind a sterzingi oltár nem Ulm, Multscher működési helye, hanem más város számára készült — az ez időben a délnémet városok céheinek szervezetében bekövetkező változásokkal. Ha-sonlóan az északnémet városokhoz, a sváb területek városaiban a céhek megkapják azt a jogot, hogy egyidejű-leg többféle mesterséget is gyakoroljanak, és készítmé-nyeiket távoli városokba is eljuttathassák. Ennek az új céhszabályzatnak kellett érvényesülnie ahhoz, hogy a Multscher-műhely kő- és famunkákat is vállaljon, és ne csak Ulm számára készítsen oltárokat, hanem idegen városokba is. A Multscher-műhely megbízói közé nem-csak az udvari nemesség (pl. Ludwig der Gebartete her-cceg) és a város előkelői (a patricius Konrad Karg), hanem más városok konfraternitásai, egyházi méltóságai (Lands-berg, Sterzing) is tartoznak. A műhely, élve az új lehe-tőségekkel, nemcsak saját városa közérdekének (Ulm Városháza: király- és apródszobrok), de távoli exportra is dolgozik. Trips megkísérli kiszámítani a nagy foglal-koztatottságú műhely létszámát. Az a tény, hogy a két



nagyszabású megrendelés, a landsbergi és a sterzingi oltárok az egykorú gyakorlathoz képest igen rövid idő alatt (2–3 év) készültek el, arra enged következtetni, hogy a korszakban szokatlanul nagy létszámú műhellyel kell számolnunk. Tripsnek a sterzingi oltár szállítására, felállítására, vagyis befejező munkálataira vonatkozó forrás segítségével sikerül kiszámítania, hogy az 50-es évek végén a Multscher-műhelyben dolgozó Bosselbubek, Lehrlingek, Gesellék és Meistereik száma elérhette a 16-ot, mely szám az előző évtizedben bizonyára kisebb volt, de így is egyedülálló az egykorú műhelyek létszámaihoz viszonyítva. Két új forráson kívül további, életterajzra vonatkozó, eddig ismeretlen feljegyzést nem sikerült Tripsnek felkutatnia — így kénytelen megállapítani, hogy egy teljes évtized (1440–50) megvilágítatlan Multscher életében. Erre az évtizedre nem sikerült eddig minden kétséget kizáróan Multschernek attribuíható munkát mesterünk szobrainak körébe bevonni — ezzel az életmű kronológiájának kérdésében döntő jelentőségűvé válik, hogy a landsbergi Mária (Landsberg, Pfarrkirche) a negyedik évtized előtt, vagy után keletkezett. A kutatás abban eddig is egyetértett, hogy a Mária-szobor és a sterzingi főoltár (1456–58) szobrai között jelentős időbeli eltérésnek kell lennie, a Mária-szobrot azonban a legutóbbi időkig az 50-es évek elejére helyezték. Schädler újabban 1437 előttre datálta, és az 1437-tel záruló korai művek záródarabjának tekintette. Trips ezzel szemben — már a Gerstenbergtől észrevett rokonság alapján, mely a fenti szobor és a „wurzachi” táblaképek egyik jelenete, a „Királyok imádása” között kétségtelen fennáll — a „wurzachi” oltárképek készülsi idejéhez közelíti a szobrot — így datálása közvetlenül az 1437 előtti időt jelöli, és ezzel az érett korszak bevezető darabjának gondolja szobrunkat. Szerzőnk (48, 60–67. o.) ezt a művet tartja fordulópontnak a multscheri szobrászatban; a még lágy stílushoz kapcsolódó korai művekkel szemben ez már a multscheri realizmus kiértelt jelentkezése.

A landsbergi Máriát megelőző, Ulmban, az 1430-as években készült munkák közül Trips behatóan foglalkozik az eredetileg a Münsterchor boltíve alá elhelyezett Kruzifixussal (jelenleg Wiblingenben), és ahogyan ezt a legutóbbi időben lezajlott restaurálás kiderítette, a Kruzifixhez tartozó, két, zárókörbe helyezett anyállal és egy trónoló Máriával (München, Bayerisches Nationalmuseum). Ezekről eltér a véleménye a kutatás legutóbbi eredményeitől. A „Krisztus a kereszten”-t 1434-re datálja, mivel az ulmi Hüttenbücher egyik passzusát a keresztfelállításról szóló híradásnak tekintti (49–53. o.). A müncheni múzeumi trónoló Madonnája szerzőnk szerint (54. o.) a „wurzachi” oltár keletkezési idejéhez közel kell esnie, ezt bizonyítaná a nemrég előkerült, Máriához tartozó gyermek Jézus „új realista”, kissé nyers megfargása, mely távolodik az ülő Mária még lágy stílusra emlékeztető megformálásától. Th. Müller véleményével ellentétben — aki kettősünket egy elvesztett Háromkirályok részének gondolja — Trips azon a véleményen van, hogy egymagában szereplő darabban állunk szemben, mivel a gyerek anyjához, és nem a hódoló királyok egyikéhez fordul. (A későbbiekben Trips ezt a csoportot a rekonstruált landsbergi oltár predelláján helyezi el.)

A multscheri retabulum-típus kialakításában döntő fontosságú az 1433-ban készült Konrád von Karg retabulum. A retabulum rekonstrukciójánál (68–86. o.) Trips Paatz nyomán először arra hívja fel a figyelmünket, hogy a munkával addig német területen ismeretlen típus jelenik meg: nem fogadalmi fülke, nem is fülkeretabulum, hanem kómenzával és oltárlépcsővel ellátott oltárretabulum. Az oltárszekrény belső falán kivehető körvonalakból könnyen megállapítható — ahogyan már azt 1905-ben meg is tették —, hogy a szekrényben három szobor nyerhetett elhelyezést. Gerstenberg (1928) Mária mellé két női szentet képzelt el. Trips a gazdagon redőzött, a belső hátsófal előtt leomló drapéria elé Mária két oldalára egy-egy női szentet helyez rekonstrukcióján (124–29. ábrák mutatják rekonstrukciójának egyes fázisait), két patrónust (Szt. Konrádot és Diepoldot) az oltárszekrény befelé tartó oldalfalának fülkeablakaiba, majd a falkuta-

tás során előkerült töredék alapján, az oltárszekrény két oldalára, a templomfalra, melybe a szekrényt mélyítették, helyezi a donátor festett figuráit. Már Schädler (1955) felfedezi a retabulum Máriájának előképét egy „Maria lactans” bronzszoborban — e megfigyelés nyomán Trips a frankfurti — Liebighaus — Multscher-korból származó kis, gyermekét fektetve kezében tartó Mária szobor oldalfelcserélésével, méretarányos felnagyításával az 1531-es képromboláskor megsemmisült szobrot rekonstruálja. A felnagyított, oldalfelcserélt frankfurti Mária-szobor pontosan illeszkedik a hátsó fal árnyéknyomaiba, olyannyira, hogy az árnyékkontúrón megfigyelhető, Mária jobb vállánál látható kis türemkedésbe pontosan illeszthető a gyermek Jézus feje. A rekonstrukción a három középső női alak fölött három függőnyt tartó, közelítőleg felalakos angyal látható, az oldalsó fülkeablakok alatt két kisebb méretű angyal fogja fel a drapéria esését — ez olyan megoldás, melyet Trips rekonstrukciói szerint Multscher a „wurzachi” és sterzingi oltárokon, ami az alapszékemát illeti, megismétel majd. A retabulumot felül tetőszerű oromzat zárhatta le, magát a retabulumot belül bélletes keret fogta körül, melyekben angyalszobrocskák állottak. A szekrényt oltárszárnyakkal zárták be: erre engednek következtetni azok a vaseresztékek, amelyek ma is láthatók a szekrény szélső peremén. A táblaképek egyike a jelenleg az ulmi Münsterben található Gnadenstuhl-ábrázolás lehetett. A kép méretei jól illeszthetők a szekrény arányaihoz, és Trips a kép megfestését is magától Multschertől származónak mondja. Attribúcióját azzal látja bizonyítottnak, hogy a kép restaurálásánál a technológiai vizsgálat során kiderült, hogy a falapra készített festményen hiányzik a kréta, ill. kréta + vászonalapozás — az előkészítő rajzra közvetlenül került a festékréteg. Ezzel az eljárással csak egy festővel rokon mesterséget folytató kézműves dolgozhatott, és nem egy festő, aki a képének „alapozásakor” semmiképp sem tért volna el az általános gyakorlattól. (83. o.) Az ulmi Gnadenstuhl előlő oldalra lehetett a retabulumot záró egyik oltárszárnynak (a másik szárnyról jelenleg semmit sem tudunk), a hátoldalra feltehetően Annunciációt festettek, mivel az oltárszekrény nyitott állapotban mariológiai ciklust mutat.

A landsbergi Mária rendeltetési helyének felderítése segíti a szerzőt abban, hogy elinduljon azon a nyomon, mely a szakirodalomban több mint fél évszázada „wurzachi” oltárnak nevezett (legújában többek között Memmingerből származónak is vélt), elpusztult oltárépítmény eredeti helyének kinyomozásához vezet.

Gerstenberg óta ismert a rokonság, mely a landsbergi szobrot a Berlinben őrzött „wurzachi” oltár egyik táblájának Máriájához köti (fejforma, arctípus, fülke rajza). Paatz feltételezte, hogy a szobor nem egymagában állt, hanem — fejtartása bizonyítja ezt — másik szobor vagy szobrok tartoztak hozzá. Megfigyelte, hogy hátoldala kimélyített, így oltárfülkében kellett állnia.

A landsbergi Mária provenienciájának felderítése során Trips megállapítja, hogy szobrunk eredetileg a helyi plébániatemplomban állott. Levéltári kutatása nyomán megtalálja az oltár első említését: 1492-ben olasz, diplomáciai úton járó utazók levelükben említik a landsbergi plébániatemplomban a főoltár fölül helyezett „táblát”, mely külső oldalon „Krisztus szenvedéseit ábrázolja”, melyhez „nemes faragványok” is tartoznak. A landsbergi Mária-szobor és a „wurzachi” táblák összetartozására vonatkozó hipotézis Trips oltárrekonstrukciójának punctum salien. Könyvében a további tárgyalás során megtudjuk, hogy az 1492-ben a Miasszonyunk plébániatemplomban látott oltárépítmény előzőleg ugyane város előző, 1456–58-ban lebontott Szt. Vitus plébániatemplom főoltárának készült. Levéltári adattal bizonyítható, hogy az első plébániatemplom főoltára 1437(!)-ben készen állott. Ez az évszám egyezik a szobor fent elfogadott datálásával. Az oltárt a szoborral (szobraival) akkor, mikor ezt a templomot bővítették, ill. átalakították, átvitték eredeti rendeltetési helyéről a második, új plébániatemplomba, ahol az olasz utazó diplomaták látták és leírták. Amikor az új plébániatemplomban 1680-ban barokk átalakítás történik, egy gótikus oltár



maradványait adják el a Waldburg-Wurzach(!) családnak, ahogyan erről a városi archívum is megemlékezik. A Berlin — „wurzachi” táblaképek kalandos útjuk során a XIX. sz. elején (Bécsen! keresztül, a napóleoni intézkedések elől menekülendő) Angliába jutnak el — Londonból Friedländer hozta vissza a berlini múzeum részére 1901-ben.

A berlini képek provenienciájának egyszerű kinyomozása lenne az egyik bizonyíték, hogy a „wurzachi” oltárszárnyak landsbergi Mária-templom oltárát díszítették. Trips egy második momentummal is bizonyítja a táblaképek landsbergi eredetét.

Az oltárszárnyak egyikén, a Mária dormitioja jelenetén, egy pajzsban három halomra helyezett fehér kettős keresztet mutató címer látható, melyet majom — a vitustáncban szenvedő betegek szimbóluma — tart. Ezt a címet eddig egy bizonyos kórház címerének tartották, pl. a memmingeni Szentlélek kórház címerének. Trips címertani összehasonlítások alapján a római Santo Spirito in Sassia kórház rendjéhez tartozó konfraternitás címerét véli felfedezni az oltárképen látható címerábrázoláson. Ennek az olasz konfraternitásnak az Alpokon innen csak három kórháza volt — az egyik Landsbergben. Ezzel bezárul a bizonyítás köre: Landsbergbe készültek az ún. „wurzachi” oltártáblák, a jelenleg is Landsbergben található Mária szobor, mégpedig ugyanegy oltárhoz.

Mielőtt az oltár Trips-féle rekonstrukcióját ismertetnénk, megemlítjük, hogy a „wurzachi”-landsbergi oltárszárnyak festőjének, ill. az előrajzolás kérdéséhez is van szerzőnknek hozzátennivalója. Az oltárszárnyakon az előkészítő rajzok (egyébként ugyanolyan vöröskértá-előrajzok ezek, mint a Kargretabulum Gnadenstuhljának rajzai) a műhelyt vezető mestertől, magától Multschertől származnak. A Krisztus születésén, Királyok imádásán Máriát és a gyermeket, az utóbbin a három királyt is Multscher festette. Stíluskritikai megfigyelését Trips megbízhatóan támasztja alá a táblán fellelhető szöveg és signatura alapján. Jólismert tény, hogy a szerzőség kétszeres említése a XV. sz. folyamán a tervezést és a sajátkezü kivitelezést jelöli, míg a szerzőség egyszeri említése csupán a szerzőséget jelöli, és azt, hogy a tervet a műhelyvezető mester készítette. A Kargretabulum kettős szignálása (perme Johanneum Multscheren nacionis De Richenhofen Cavis Ulme et manu mea propria constructus) az ulmi retabulum sajátkezü kivitelezését bizonyítja. A landsbergi táblákon a Multscher-féle mesterjegyen

✕

kívül egy másik mestertől származó jel is látható,

✕

amiből nyilvánvalóan következik, hogy nem sajátkezü az összes táblakép. Trips szerint (91. o.) az előrajzok mindegyike Multschertől való. A landsbergi oltár megfestésében való részesedés kérdésével le is zárul a monográfiának az a problémaköre, mely Multscher festészeti tevékenységére vonatkozik.

A kései főmű, a sterzinger retabulum táblaképein az alakok karakterükkel, nyújtott arányaikkal már egy olyan mester munkái, aki majdnem egy generációval fiatalabb Multschernél. Trips monográfiájában közölt források — az eddig ismert összes Multscherre vonatkozó forrás összegyűjtése — soha nem nevezik Multschert festőnek (csak Pildhowernek, Bildmachernek), így lehetséges, hogy Multscher festészeti tevékenységének kérdése nyugvóponttra jut.

A landsbergi oltár tektonikus kiképzése, szobrainak és táblaképeinek elrendezése Trips nyomán a következő:

Az oltármenza fölött, a nagyméretű oltárszekrény talpazatának kiképzéseként behajtható triptichon nyert elhelyezést. Az oltárszekrényben középen, felül két angyal tartotta függöny előtt állott Mária, kezében a gyermekkel (ez a landsbergi Mária-szobor), két oldalon egy-egy női szent társaságában. A női szentek lábainál, az oltárszekrény enyhén rézsüs oldalfala előtt térdelt két kisméretű angyal, melyek a függöny végeit fogták fel.

A belső rézsüs falakon ablakfülkék nyílottak, melyeken egy-egy félalakos (férfi? női?) szent nézett a szekrény belsejébe, Mária felé. A középszekrényt, egészen a szekrény alsó peremétől induló ív keretét, melyben egymás fölé helyezett angyalszobrok nyertek elhelyezést. Az íven belül, a szekrény felső részén, az állószobrok felett két félkörív között számárhátív alkotta a szekrény belső terének építészeti lezárását. Az oltárszekrény teteje felett fiálék és ívek alkotta építmény között vagy Atyaisten Krisztussal, Mária, János, vagy Krisztus a kereszten, Mária, János csoport állhatott. Az ünnepi nyitvatartáskor a festett szárnyakon Mária életéből vett jelenetek a következő sorrendben láthatók: baloldalt fenn: Krisztus születése, lent: Pünkösöd — jobboldalon fent: Háromkirályok, lent Mária halála. Csukott helyzetben a külső szárnyakon a passio jelenetei a következő sorrendben következtek: baloldalt fenn: Olajfák hegye, lent Keresztvitel — jobboldalt felül Krisztus Pilátus előtt, lent Feltámadás (167—70. ábra).

A sterzingeri oltár legújabb rekonstrukcióját is nagyszámú rekonstrukciós kísérlet előzte meg. Stadler (1907) elképzelését Bosserté (1914) követte, mely mindmáig kiindulópontja maradt a rekonstrukcióknak. Th. Müller 1951-ben két, az oltárhoz tartozó angyalra talál rá, és Bossert egykori rekonstrukcióját egy Érbármegruppal egészíti ki, majd N. Rasmo, aki két alkalommal is tett közzé rekonstrukcióra vonatkozó javaslatot, kísérel meg első ízben (1963) megszerkeszteni az oromzat építészeti és szobrászati rekonstrukcióját.

Jól tudott, hogy a sterzingeri oltár szolgált kiindulópontul a XV. sz. második felében működő délnémet (sváb) és tiroli területek mestereinek (Klocker, Pacher). Trips rekonstrukciójánál így a visszakövetkeztetés módszerét követi. Szerinte Multscher itt is a Kargretabulumnál kialakított típust fejleszti tovább, mégpedig úgy, hogy az oltárszekrényt oromzatépítménnyel gazdagította, melynek tagozatai közé szobrokat helyezett el. Magában az oltárszekrényben Multscher a szobrokat úgy rendezi — különálló talpazatokra helyezve őket —, hogy enyhén ívben történő felállításukkal is növeljék a szekrény mélységének, vagyis a térnek az illúzióját. A szekrény külső oldalfalain egy-egy, szekrényt őrző lovagszent, az építmény hátsó oldalára, tabernaculum kialakításával még egy szobor került. A Trips-féle rekonstrukció alapján az oltárt a következőképpen kell elképzelnünk (208, 209, 227. ábrák): a festett táblák közé helyezett, megközelítően négyzetes szekrényt mélybélletű, angyalokkal ellátott díszes keret fogta körül, mely felül ívben hajlott meg, hogy a szekrény tetején, középen vízszintes lezárással folytatódjék. Az oltárszekrény felső harmadában két félkörív fogta közre a középrész számárhátíves záródását (hasonlóan a landsbergi megoldáshoz), a külső keret és a szekrényt felső részében díszítő hármass ív közti rész itt azonban ikeralakos díszű faragvánnyal gazdagodik. A szekrényben rézsüsön elhelyezett oldalakon kb. a szekrénybelső félmagasságában fülkeablakok nyílnak, melyeken keresztül félalakos férfi szentek néznek a középső csoportra. Az oltárszekrény belsejének hátoldalát gyümölcsös-indás mustrát mutató, aranyozott függőnyt utánzó dísz zárta le, mely előtt legfelül két angyal tartotta a szoborcsoport közepén álló Mária feje felett a koronát. E két kisméretű angyal alatt négy félalakos társuk emelkedett az előttük álló Mária és négy női szent fölé, hogy ünnepélyes redővetésű lepellet fogják körül őket. A legnagyobb, életnagyságú szentek szobrai: Borbála, Orsolya — Mária a gyermekkel —, Katalin, Apollónia alkotják a szekrény főalakjait. A szekrény két oldalán Szt. György és Szt. Flórián őrizték az oltárszekrényt. (Ünnepi nyitvatartáskor az oltárszárnyak a két utóbbi szobrot eltakarták.) Hátoldalon a szentségtartó számára kialakított tabernaculum két oldalára festett Utolsó Ítélet került, a fülkében Krisztus-szobor (Innsbruck, Ferdinandeum) állott. Az oltárszekrényt tetőszerű koronazárópárkány zárta le, mely fölött az oromzati építményen legfelül Keresztelő Szent János (Basel, Magántulajdon), alatta egy Krisztus a kereszten a gyászoló Máriával és Jánossal (mindkettő Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum) oly módon, hogy a Krucifix és Mária, ill. János közé egy egy náluk kisebb



méretű angyalszobor került (egyike szintén a tiroli Landesmuseumban). Az oromzat építészeti díszét fiatornyos faragványok alkották, melynek méreteit Trips két töredék alapján (Sterzing, Multschermuseum) kísérli meg meghatározni. Az oltárpredellába kis szekrényt mélyítették, melyben trónoló Mária kapott helyet. E kis fülkét két szárny zárhatta le, de ezeknek — noha 1900-ban magángyűjteményben felbukkantak — nyoma veszett. A festett oltártáblák programja megegyezik a landsbergi sorozatával: hétköznapi nyitvatartáskor a szenvedés történetét, ünnepkor mariológiai sorozatot láttak a hívők. A táblaképek leolvasási sorrendje (mindkét nyitvatartáskor): balszárnny alulról felfelé, jobbszárnny felülről lefelé haladva mondja el a történeteket.

Monográfiájának végén Trips ismételtén összefoglalja Multscher jelentőségét és méltatja helyét a XV. sz.-inémet szárnyasoltár-művészet fejlődésében. Multscher Ulmban úttörő jelentőségű munkásságot fejt ki: Kargretabuluma az első példa arra, hogy a német oltártípusok közt megjelenik a „Kapellenschrein” kialakítása. Az új típust — trapéz alapú, ferde oldalfalakkal kialakított szekrényt, melyet ornamentális, anyagalakos díszű bélétes keretelés fog körül, benne ünnepélyesen felsorakozó monumentális állófigurák, az oltárszárnnyakon festett táblaképek, szobrokkal és architektónikus dísszel kiegészített oromzat — Multscher későbbi megbízásain továbbfejleszti: oltárszekrénye mintegy kis-építészetté válik, melyen a tektonikus elemek, ornamentális dísz, szobrok és festmények közti kapcsolatban új esztétika érvényesül. Landsbergi oltárán az állószobrok elrendezésénél a szekrény közepének kiemelése a célja — a középső alak a kétoldalinál kissé magasabb pódiumtalapzaton áll —; a sterzingi oltárnál használja ki Multscher legteljesebben az oltárszekrényt mint belső tér kiépítésének lehetőségét. Ez az új elrendezés a következő generáció kezén érik be teljességgel: oltárszekrényeik „Gehäuse”-jában fokozott aktivitással és mozgalmassággal élhetnek az alakok. Multscher megbízásai során új tervezési-kivitelezési gyakorlatot alakít ki: a szárnyasoltár egészének tévét maga a műhelyvezető mester adja meg, a részletfeladatokat az előzetes terv alapján, a vezető mester irányítása mellett a műhely más mesterei vagy segédei végzik. Ez az új gyakorlat a század második felére a sokféle kézművesség eredményeként létrejövő szárnyasoltár elkészítésénél általános eljárás lesz.

Trips monográfiája fő célkitűzésének tekintette, hogy a három nagyjelentőségű retabulumot behatóan vizsgálja és rekonstrukciójukat elkészítse. Monográfiájának eredeti formájához hozzátartozott a Multscher hatás nyomán a 15. sz. második felében készült művek összegyűjtése. Munkájának ez a része terjedelmi okok miatt azonban nem került be a jelen kötetbe. Talán a gyűjtés után a következő lépés lett volna egy arra irányuló kísérlet, hogy a Multscher-művek sorában mutatózó jelentős hiátust (1437—56) elkészült munkákkal próbálja betölteni, mégpedig éppen azzal a jólhasználhatónak bizonyuló módszerrel, mellyel jelentős rekonstrukciós eredményt elérte: azaz a Multscher-hatásból következtetve vissza a fenti időszakra. A landsbergi Máriától több lépéssel vezethetett az út a sterzingi női szentek nagydekoratív monumentalitásáig, redővetéseik variációinak gazdag bőségéig — és ennek az útnak a jelzése, akár utalás formájában is, hiányzik könyvünkől. Amnyi bizonyos, hogy újabb források felbukkanásáig, mely hírt adna ennek az évtizednek a természetéről, csak hipotézis és merész vállalkozás lenne a Multscher-művek számát csupán stíluskritika alapján növelni. Ezen a ponton tehát nem lezárt a Multscher-kérdés.

Talán a magyar művészettörténetírás egyik föladata lenne, egy teljes Zsigmond ikonográfia egyik itemjeként, a multscheri, első ulmi műként készült, kőből faragott, a városháza keleti oldalán található egyik királysobor behatóbb ikonográfiai vizsgálata. Bizonyára újabb ered-

ményhez vezetne annak vizsgálata, hogy a Nagy Károly, a cseh és magyar királyok arcának kialakításában a szobrokat faragó szobrász (vagy szobrászok!) az utóbbi két királysobornál milyen előkép alapján dolgozhatott. Három, különböző életkorúnak jellemzett, ideológiailag nyilván eltérő jelentésű uralkodóportré típussal, a Zsigmond arcvonásait viselő szobornál valamely hasonmása után készült ábrázolással állnánk szemben?

A kérdés megválaszolását bonyolítja, hogy Schädler (Die Frühwerke Hans Multschers. Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte XIV, 1955, 383—444. o.) az egyik királysobor jólísmert szörmesapokája és a bécsi portréhoz közelítő profil alapján a cseh(!) királyban ismeri fel Zsigmondot. Az ún. „magyar király” arcának kidolgozása sematikusabb, művészi kvalitása gyengébb. Schädler szerint nem Multscher készítette, tehát ez a szobor nem lehetett olyan fontos, amikor faragták, mint a másik kettő. Tudjuk ellenben, hogy a szobrok készítésekor, (1427 körül) a magyar király Zsigmond volt. Vencel 1419-ben halt meg, és Zsigmond, noha 1420-ban cseh királlyá koronáztatja magát, ténylegesen csak 1436-ban nyeri el a cseh koronát. Így vagy a szakirodalom évtizedek óta elfogadott azonosítása szorúlvizíóra, vagy, ahogyan erre Schädler is céloz, valamilyen aktuális, agitativ politikai gondolat következtében nyeri éppen a „cseh” király a zsigmondi arcást. (I. m. 398. o.) Itt emlékeztetünk arra, hogy Zsigmond 1430 novemberében, előzőleg 1418 szeptemberében tartózkodott Ulmban, talán ez utóbbi alkalomkor készülhetett az a munka, mely alapján, egy évtizeddel később Multscher dolgozhatott. (Gerstenberg monográfiájában a Multscher-műhelyből kikerülő landsbergi képek között Pilátus kézműsán látható egyik szereplőt a városháza magyar — t.k. „cseh” — királyához hasonlítja — Gerstenberg 1928. 75. o., de az azonosítást a szakirodalom később nem ismételi, mivel csupán a szörmes fejfedő hasonlít, az arc nem.)

Trips monográfiájának végén a könyv megjelenéséig kiadott Multscher-bibliográfiát hatalmas lábjegyzetanyag követi (175—235. oldalakon. 875 pont 60 oldalon, ami, ha összehasonlítjuk a 159 oldal terjedelmű tanulmánnyal, jelentős mennyiség), melyben nemcsak a hivatkozások megjelölésével, hanem a forrásokra, természetesen a felhasználás iradalomra és az elmúlt években lezajló restaurálásokra vonatkozó számos fontos megjegyzéssel találkozunk. Ezek közül a restaurálások során tett megfigyelésekről adunk hírt: Multscher néhány szobrán (így a landsbergi Márián is) a színezési és aranyozási munkákat az általános gyakorlattól eltérően végezte: a famagra felvitt krétaalapozásra nála nem bolusréteg következik, hanem egy rózsaszínű átvetetőréteg, majd erre ismételtén egy fehér réteg és csak ezután a laparany. Ez a kis módosítás eredményezi, hogy a Multscher-szobroknál nem az általános, vörösen csillogó, telt aranyozásban gyönyörködhetünk, hanem egy transzlucid, mégis meleg csillanású arany színben. (205. o. 413. lábjegyzet). A nagymennyiségű képanyagban (258 kép) számos szép felvételnek örülhetünk, a fényképek nagy része azonban közepes minőségű. Trips a rekonstrukciókat fotomontázs segítségével közli; e rekonstrukciós rajzok grafikai kivitelezése (erősebben szürkés sátozott részek szürke háttér előtt) azonban némi kívánnivalót hagy maga után. Szerencsésebb lett volna a rajzokat szürkés merített papír helyett fehér alapon, a kikövetkeztetett architektónikus részeket felvételi vagy körvonalarajzként közölni.

A landsbergi (wurzachi) oltárra vonatkozó nagyjelentőségű felfedezései, a multscheri retabulumsorozat hitelt érdemlő rekonstrukciói, szobrászunk életművének következetes, logikus megrajzolásával méltán szolgált rá a fiatal kutató diplomamunkája, hogy igényes kiállítás könyv alakjában is megjelenjen.

Eisler János



Blümel könyvében az 1480—1910 között cserépből készült és vasból öntött kályhákat együttesen mutatja be. A művészi kályhaemlékeket Németország, Ausztria, Svájc területéről válogatta.

A szakirodalomban kevés olyan könyv jelent meg, amely a két anyagból készült kályhákat együtt tárgyalja. A XV—XIX. századi német anyagról részletek, tárgypublikációk ismeretese. Az osztrák kályhásság történetéről, fennmaradt emlékeiről egy-egy kort és tartományt átfogó tanulmányt, híresebb mesterek működését tették közzé. A svájci szakírók nevesebb kályhasközpontok, az ott működő fazekasdinasztiák történetét, oeuvre-jét közzé tették. Ezt a rendelkezésre álló szakirodalmat használja fel — ha nem is teljes egészében — az osztrák svájci anyag bemutatásánál, azonban a német anyagot számos újabb tárgy közzétételével gazdagítja.

A könyvet — függetlenül a három ország földrajzi elhelyezkedésétől — stíluskorszakokra osztja. A megszo-  
kott stílusperiodizációk sorrendjébe egyes átmeneti stílusfejezeteket önálló korszakokká léptet elő. Így a reneszánsz után a manierizmus következik a barokk és a rokokó közé a régence stílust iktatja be.

Mielőtt az egyes stíluskorszakokat tárgyalná, két fejezetben ismerteti az olvasót a tűzhely szerepéről, kialakulásáról az őskortól a középkorig, majd a kályhacsempek készítését, technikai kivitelezését írja le. Az egyes stílusperiodusokat nem azonos szempont alapján osztja fejezetekre.

A gótika emlékéanyagánál a kályha formája, díszítése, időben való megjelenése alapján csoportosít. A felhasznált emlékéanyag meglehetősen kevés, pedig e három ország igen gazdag középkori csempeanyaggal rendelkezik. A budai vár ásatási anyagából előkerült gótikus kályhacsempeket viszont stíluskritikai alapon ismerteti, rajzközzel illusztrálja.

A reneszánsz korszakát korai, majd kiteljesedett reneszánsz periódusra osztja. Ezen belül a forma, az egyes ornamentika megjelenése adja a fejezet részlete-  
sebb tagolását.

A manierizmusnál, a barokk, rokokó, copf korszaknál részben az ornamentika alapján csoportosít. Néha a speciális díszítés neve mellé az előfordulási helyet is közli. Pl.: „Das oberbayerische Federornament.” Mäskor a kályhatípust először készítő mester nevével jelöli meg a fejezetet. Pl.: Die Leopold Öfen. A kályha formája alapján szelektál, amikor „Möbel, Figuren, Rund Öfen” stb. csoportokat említ. Előfordul, hogy a kályhatípust először készítő város neve alkotja a fejezetet. Pl.: Wiener Öfen.

A reneszánsztól kezdve igen gazdag a közölt és részletesen leírt tárgyi emlékéanyag. A tárgyak felsorolásánál nem országokként osztályoz, csupán a szoros időrendi sorrendre ügyel. A vasból öntött kályhák minden stílusperiódus végén önálló fejezetet képeznek. A kétféle anyagból való kályhaanyag egymásmelletti szerepeltetése igen tanulságos. Amíg az öntött vaskályhák díszítésben, stílusváltozásban mértéktartók, hosszú időn át fennmaradnak, addig a törekény kályhacsempekből felrakott kályhák sokkal változatosabb formát, díszítést mutatnak. A leírt tárgyak mindegyikéről közöl fényképet, amely a formára, díszítésre kiterjedő alapos tárgyi leírást kiegészíti, közérthetőbbé teszi.

Az emlékéanyag legfontosabb adatait: jelenlegi tárolási helye, méret, készítési hely stb. a képanyag után jegyzékben közli. A szövegírásnál oldalszám utal a közölt fényképre. A könyv alcíme szerint három ország anyagával foglalkozik, azonban ha származási hely szerint vizsgáljuk a tárgyakat, úgy azok kétharmada német. A fennmaradt egyharmad nagyobb része osztrák, kisebb része svájci eredetű kályha, vagy kályhacsempe.

Helység, mesternév regisztert is közöl, majd az általa használt — meglehetősen kevés — irodalom felsorolása következik. Az egyes stíluskorszakok művészettörténeti értékelése szegényes, csak az ornamentika gyakori, ritka voltát, változását említi. Nem foglalkozik könyvében az egyes stíluskorszakok országokként jellemző sajátosságával, nem magyarázza meg a stíluskorszakok elterjedését, változását, hanyatlását. Ugyancsak nélkülöztük a korrajz, a gazdasági háttér — mint a változást előidézők egyike — folyamatos megemléstét. Pl. a harmincéves háború után bekövetkezett nehéz gazdasági helyzetet, a takarékoságot megemlíti, amely természetszerűen a kályhásiparban is éreztette hatását. A formában és díszítésben jelentkező leegyszerűsödést ezzel a ténnyel magyarázza meg, de más fejezetekben ilyenről említés nem történik. Kétségtelen, hogy a sokféle ornamentikát felhasználó stíluskorszakok csoportosítása rendkívül nehéz, de ezért a következetes, vonalvezetést a forma, technika alapján végig vihetné volna a fejezetekben. A közölt összefoglaló jellegű műveket tartalmazó irodalom kevés forrásanyag és ezt egyéni kutatásával sem egészítette ki. Nem tudjuk, hogy milyen adatot honnan vett át, mert arra vonatkozó utalást nem közöl.

A könyv jó példája a sok képpel vizuálisan tanító munkának, melyet a magas művészi nyomdai kivitelezés szép könyvvé tesz.

S. Cserey Éva

JOSEF RINGLER

TIROLER HAFNERKUNST

Innsbruck, Universitätsverlag, 1965. (Tiroler Wirtschaftstudien, 22.)

Walcher Alfred, (Bunte Hafnerkeramik der Renaissance in Österreich, ob der Enns und Salzburg, Wien, 1906) és Strauss Konrad (Kacheln und Öfen der Steiermark, Graz, 1941) könyvei egy-egy tartomány anyagát ismertetik. Ringler Tirol híresebb kályhasközpontjait, kályhásme-  
stereit, a kályhásság megmaradt tárgyi emlékeit és céhes anyagát korábbi tanulmányaiban ismerteti, amelyek kisebb helyi múzeumok, városi gyűjtemények évkönyveiben jelentek meg.

A szerző ebben a művében a tiroli kályhásságról megjelent publikációkat — sajátját és másokét — összegezi és azokat tanulmányával, kutatásaival és levéltári adatokkal egészíti ki. Munkája időben a XV—XVIII. századot öleli fel részletesen, elsősorban a kályhásme-  
terség fejlődését, az egyes kályhasközpontokat és azok termékeit ismerteti, de a korszak egyéb fazekastermékeit is sommásan összefoglalja. A terület korábbi kerámiáját az utolsó fejezetben más szerző ismerteti.

Az anyag bemutatásánál a tartomány földrajzi tagolását követi, így ír a dél-tiroli korareneszánszról, az észak-tiroli barokkról, a dél-tiroli festett XVII—XVIII. századi fajanszkályhákról, a rokokó és az empire tiroli kályhásművészetéről.

A földrajzi egységeken belül stíluskorszakokra bontva tárgyalja az emlékéanyagot. Legteljesebb a gótika — XV—XVI. század — ismertetése. A csempeket, kályha-fragmentumokat pontosan, adataikkal együtt írja le. A gótikus és reneszánsz kályhacsempeknél ismerteti a minták



eredetét, a külföldi hatásokat, a motívumok vándorlását. Kiemeli a híres reneszánsz mestert a kitzbücheli Hans Rescht és a Gandtner kályhásdinasztiát Innsbruckban. A XVIII. században külön felhívja a figyelmet az ismert Sfruzi manufaktúrára. Elemzi a svájci és az olasz fajansztechnika hatását a tirolira a barokk és a rokokó idején és ismerteti azokat a tirolai mestereket, akik Észak-Olaszországban és Ausztria más területein dolgoztak. Tehát nem elfogódott Tirol javára, mert az idegen hatásokat éppenúgy közli, mint a tiroliai szerepét a többi osztrák tartomány kerámiaművességében. Nagyon sok műtárgynál közli a felhasznált minták előképeit, metszők rajzait és a mesterjegyeket feloldja.

Mindenütt ismerteti az egyes történelmi eseményeket, területi változásokat, gazdasági körülményeket, amelyek hol serkentőleg, hol visszahúzóan hatottak a kályhás mesterség fejlődésére.

A tirolai eredetű és Tirolban fellelhető műtárgyakon kívül a tirolai eredetű, más országba, múzeumba, gyűjteménybe került tárgyak ismertetésével is gazdagítja munkáját. Így közli pl. az Eisacktalból származó „Három király kályhát” — zöld kisméretű — csempe párdarabját a budapesti Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből (41. l. 28. kép), ugyanúgy, mint a meráni Troppauban őrzött kályhát és a tramini eredetű, Londonba került kályhát. Különösen nagy súlyt helyez a gyakran töredékes legrégebbi és legértékesebb csempék minél teljesebb feldolgozására. A reneszánsz, barokk és rokokó korszakban már nem törekszik a teljességre, különféle szempontok alapján szelektál a tárgyak között. A gótikus anyag közlésében az adatközlést igyekezett teljessé tenni. Jó lett volna, ha a reneszánsz, a barokk és empire tárgyaknál egy ugyanolyan átfogó adatjegyzéket közöl.

A szerző az Innsbruck-i Múzeum nyugállományba vonult igazgatója, aki a tartomány anyagát kiválóan ismeri. Műven kedvelt témájának és szülőföldjének szeretete is érződik. Legfőbb érdeme, hogy a terület teljes anyagát igyekszik közreadni. Ez a teljesség nemcsak az egyes földrajzi területek anyagközlésében, hanem a mellékelt céhiratok adataiban — kályhás mesterek jegyzéke helyiség szerint; kinek hol, mi készült; ki hol tanult; kik a tanítványai stb. — teszi munkáját pótolhatatlanná.

A feldolgozott nagymennyiségű céhes anyag segítségével számos problémát, — ilyenek: a minták messze kerülése, a vándor évek; Tiroltól távoli területen egy neves tirolai mesterhez köthető kályha felbukkanása; a piacok útján a tárgyak importja és exportja — magyaráz meg. Feltétlenül ez az alapos, sok évet felölelő gyűjtőmunka a könyv legfőbb érdeme.

A rendelkezésre álló műtárgyanyagot összefogja, könyve elején még a paraszt kályhák elterjedését és fennmaradását is ismerteti. Igen érdekes és elgondolkodtató egyik, utolsónak szánt fejezete, amelyben a régiségkereskedők XIX. században megindult rohamát mutatja be a régi tirolai kályhák ellen. Gyakran csempékre bontották szét a még ép kályhákat, mert így magasabb árat lehetett érte elérni. Ez is magyarázza, hogy egyes, összetartozó gótikus kályhacsempék miért kerültek el oly sokfelé Európa minden országába.

Az egyes tárgyakra vonatkozóan a szakirodalom véleményét általában elfogadja és azt az eredet és a datálás vonatkozásában egészíti ki. A felhasznált irodalmat oldalanként jegyzetben közli. A könyv legértékesebb vonása az, hogy Tirol kályhásságának a fejlődését minél teljesebben kívánja bemutatni, értékét fokozza a forrásanyag közlése.

S. Cserey Éva

#### ATTE HAIKONEN

#### SUOMEN KUNNALLISVAAKUNAT

(Finn közületi címerek)

*Suomen Kunnallisliitto. Helsinki. 1970.*

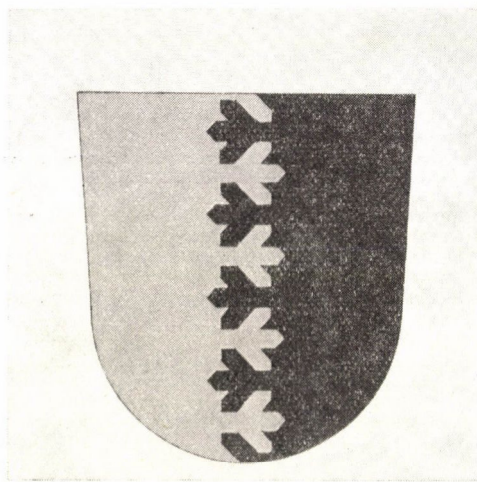
E szokatlan cím egy nagyon szép könyvet takar, mely a finn városok és falvak címereit hozza nagyon szép kiállításban. A függeléke pedig rövid, de viszonylag teljes ismertetése a heraldikai mesteralakoknak. A mi számunkra szokatlan a vágások vagy metszésvonalak változatos és sokrétű kiképzése. Például a fenyőfa (1. ábra Pylkönmäki címerében), vagy a fenyőgally alakú metszés (2. ábra Siipyy címerében), mellyel ezt a címet a

többi ezüsttel és zölddel hasított címertől megkülönböztetik.

Sajnos a finn és magyar testvérnépek fejlődése e téren is elvált egymástól. A heraldika fénykorából reánk maradt címerek szintén egyszerűek, messziről könnyen felismerhetők és összetéveszthetetlenek voltak. A címer-tan főszabályát, azt hogy színen szín és fémen fém nem lehet, legalább nagyjából betartották. Az olasz reneszánsz



1. Pylkönmäki címere



2. Siipyy címere



hatására ezt az irányzatot Mátyás és még inkább Ulászló királyaink idején egy realizisztikus irányzat váltotta fel. Egész csatajeleneteket, tájképi részleteket örökítenek meg sokszínű ábrázolásban, ami nagyon meglehetően a címereink szakszerű leírását és ábrázolását. Természetes, hogy ennek a fejlődésnek a viselettörténet szempontjából nagy előnyei is vannak, de heraldikailag helytelen.

Finn testvéreinknél — e könyv tanúsága szerint — sokkal kedvezőbb volt a fejlődés és a mai kor heraldikusai a hagyományra támaszkodva számos modern, de heraldikai szabályoknak megfelelő címet alkottak a települések számára. E címerek tervezői nem időszertlenül archaizálással, vagy a címerek túltelítésével igyekeznek mindenkinek a kedvében járni, hanem nemes egyszerűséggel és ötletekben való gazdagsággal akarnak hatni a hozzáértőkre és a jóízű emberekre. Természetes, hogy egy olyan országban, melynek nagyrészt tavak és erdők

borítják, az ezekkel kapcsolatos szimbólumok szerepet játszanak, jelképezve a város és falu mai megélhetését biztosító gazdasági alapot. Pl. Isojokina: fekete mezőben piros kalással díszített ezüst cölöp. Inió: arany halászhálával bevont piros mezőben arany cölöp.

Célszerű volna, ha azok akiknek új városi vagy községi címereink megtervezésénél, vagy azok jóváhagyásánál döntő szerepük lesz, átnéznék ezt a kb. 600 színes címet tartalmazó könyvet, hogy elkerüljék újkori heraldikánk hibáit. Egy-két izléseken elhelyezett jelkép legfeljebb háromszínű ábrázolásban kifejezőbb, felismerhetőbb és nyomdatechnikailag is helyesebb és olcsóbb, mint a tarka és túlszűfolt címer.

Finn testvéreinknek és grafikusainak csak gratulálni tudunk e szép műhöz.

*Tompos Ernő*

BEJBUT ALEKSZANDROVICS  
SELKOVNYIKOV

## AZ OROSZ MŰVÉSZI ÜVEG

„Szovjetszkij Hudozsnik” Leningrád, 1969, 206 o. 116 ill.

A szerző nemcsak Szovjetunióban, hanem más országokban is jól ismert. Több figyelemreméltó publikációja jelent meg angolul a „Journal of Glass Studies” folyóiratban (1960., 1964., 1966.). Ezekben a tanulmányokban ugyancsak az orosz üvegművészettel foglalkozik. Az orosz üvegművészet történetének megírása nem könnyű feladat. Nem könnyű egyrészt azért, mert e témáról igen kisméretű irodalom áll rendelkezésre az is hézagos, és egy része pedig eléggé elavult, másrészt pedig azért, mert a tárgyi emlékekből igen sok elpusztult, vagy rendkívül töredékes állapotban maradt fenn. Talán ezért is váratott magára ilyen sokáig e nagyméretű összefoglaló munka megjelenése, amely még így sem teljes, inkább e téma feldolgozása első hatalmas lépésének tekinthetjük.

Az igen alapos felkészültségű szerző imponáló biztonsággal mozog a legapróbb muzeológiai kérdéstől kezdve az igen szerteágazó ipartörténeti kérdéseken keresztül egészen a bonyolult, társadalmi, esztétikai problémákig. Mindjárt a bevezető részben hasznos tömör gyakorlati tanácsot kap az iparművészettörténet-szűke szakmájának az orosz üvegeknek az európai üvegektől való biztos elkülönítésével kapcsolatban. Ez a kérdés nem is olyan egyszerű, hiszen tudjuk, hogy a gyakran jelzés nélküli tárgyak nem egyszer stílusban igen közel állnak egyes nyugat-európai üzemek termékeihez. A korábbi alkotások pedig gyakran a bizánci munkákkal keverhetők.

A továbbiakban egyre részletesebben és finomabban tárulnak elénk az orosz üveg sajátosságai, történetének érdekes szakaszai.

Az első fejezet a Kijevi Oroszország üvegművészetét dolgozza fel. Már itt megmutatkozik a szerzőnek komplex kutatási módszere. Nemcsak régészeti, társadalmi, anyagismereti és ipartörténeti szempontból vizsgálja meg a tárgyakat, hanem esztétikai szempontból is. Nem sajnálja a fáradságot, hogy egy-egy tárgy leírásánál hosszasan időzzön és ennek részletes analizisét adja. Mivel a tatárjárás és más pusztítás miatt e korszak üvegművészeti emlékeiből csak igen kevés jutott el hozzánk, ezért a szerző megvizsgálja az iparművészetnek olyan ágait is, amely közel áll az üvegművészethez s így módon próbálja rekonstruálni annak történetét.

A második fejezet az ukrán üvegfestés és a XVII. századi Moszkva környéki üzemek üvegyártásáról beszél. Az ukrán üvegfestő műhelyek kérdése bizony még ma is elég kevésbé kutatott. Ennek a tanulmányozását is különösen az a körülmény nehezíti meg, hogy nagyon kevés emlék maradt fenn. Csak levéltári adatok alapján próbálhatjuk elsősorban megszerezni az ukrán üvegfestés kialakulásának időpontját. Selkovnyikov ezzel kapcsolatban közli a legkorábbi levéltári adatot (1561), amelyhez hozzáfűzi, hogy ez nem jelenti az üveg-

ipar kialakulásának időpontját, hanem csak pusztán azt, hogy Potylics környékén létezett már egy üvegtermékeket gyártó műhely. Bár mint említettük, az ukrán üvegművészet történetének kérdése még koránt sincs teljesen feldolgozva, önálló kötet megjelent már róla. Ezért itt szeretnénk felhívni Rozsankivszkijnek egy igen hasznos könyvére a figyelmet. (Rozsankivszkij V. F. Ukrainszke hudozsnye szkló. Kiiv, 1959.)

A harmadik fejezet részletesen ismerteti a XVIII. századi üvegfestő üzemeket. Itt tárgyalja a szerző M. V. Lomonoszov gyárát is. E gyár megalapítása igen nagy jelentőségű volt, sokban befolyásolta a későbbi orosz üvegyártást. M. V. Lomonoszov 1751-ben nyújtotta be a gyár megalapításával kapcsolatos kérelmét, 1752-ben kérelmét már siker koronázta, sőt különféle kedvezményeket is kapott. Egy év múlva kezdtek a gyár felépítéséhez és 1754-ben a gyár megkezdte működését. E gyár mellett egy igen hatalmas laboratórium is működött, amely egyébként Oroszországban az első üzemi laboratórium volt kutatói cellal. Hamarosan Lomonoszov halála után, 1765-ben a gyár gazdasági okok miatt megszűnt. Lomonoszov mozaik képek készítésével is foglalkozott először egyedül, később pedig két segédjével, akik a Tudományos Akadémia „Rajzszakáról” kerültek hozzá. Lomonoszov a mozaik készítésnél határozottan elkerülte az olajfestmények utánzását. Jól felismerte a műfaji sajátosságokat. Szép példa erre I. Péter mozaik portréja, vagy pedig a Lomonoszov műhelyéből kikerült, ma az Orosz Múzeumban található Jelizaveta Petrovna arcképe.

Ebben a fejezetben ismerkedhetünk meg az orosz üvegművészetnek egyik igen szép technikájával az üvegtől aranyozással. A pétervári üzemben készültek ilyenfajta jelentősebb technikai tudást igénylő mutatók, szép üvegek. Egyébként az üvegtől aranyozás már a római birodalom idejében is ismert volt csak később feledésbe merült.

A XIX. századi és a XX. század eleji üvegek bemutatására vállalkozott a következő fejezet. Selkovnyikov igen részletesen és kitűnő stílusérzékkel elemzi e kor üvegművészetének természetét. Egyet sajnálunk csupán, hogy a szecesszió üvegművészetével jóformán alig foglalkozik, pedig e stílus Oroszországban is oly jelentős volt és a későbbiekben is éreztette hatását.

Az utolsó fejezet a szovjet üvegművészetről ad ízelítőt.

Selkovnyikov könyve szép és figyelemre méltó alkotás, nemcsak hézagpótló témájánál fogva, hanem azért is, mert a komplex módszereket alkalmazó iparművészettörténeti kutatásnak magasszínvonalú példáját adja.

*Ruzsa György*



A Képzőművészeti Almanach második kötete a múlt év végén jelent meg. Alakja, mérete megegyezik az elsővel, csak a szövegrész terjedelme bővült némiképp. Nem változott meg a szerkesztő személye sem, növekedett a munkatársak száma és változás állott be személyi összetételükben is.

A második kötetből hiányzik a kiadvány feladatát, célját meghatározó előszó. Ebből arra következtethetünk, hogy az új kötet kiadásának indítóokai nem változtak meg. A programmal már részletesen foglalkoztunk. (Művészet 1970. XI. évf. VII. sz. 44. kk.) Ez alkalommal, arra nem térünk ki ismét. Emlékeztetőül azonban rövid összefoglalásban idézzük a programot:

A kiadó meghítt és természetes kapcsolatot kíván kialakítani közönsége és a „modern” művészet között. (A közönség és a polgári művészet különböző irányzatai között.) Bemutatni kívánja a mai magyar, kisebb mértékben a mai külföldi művészetet. Feladatának tartja, hogy felhívja a figyelmet az ifjú tehetségekre és az érdemtelenül kevésbé ismert művészekre. Ez a meglehetősen bő és szerteágazó program meghaladja az Almanach terjedelmét — mondja a kiadó —, ezért még az összes, legjelentősebb művészi eseménnyel sem foglalkozhatik; tehát válogatásra kényszerül. A válogatás szempontjainak meghatározását magának tartja fenn. Végül azt a reményét fejezi ki, hogy a kiadvány dokumentum- és forrásértéke becselessé teszi a kutatók számára.

Az első számban közölt program első pontja már előre veti árnyékát a kiadványra jellemző művészetszemléletnek s valóban: a közölt cikkek zömében valamiféle társadalmi rendszerek felett állónak vélt, egyetemes európai művészet eszménye rajzolódik ki.

Az ismertetések nagyobb részében csupán stíluskérdésekkel foglalkoznak az írók, aszerint értékelve egyesek, vagy csoportok művészetét, hogy műveikben a „modern” irányok stílári jelei és jelrendszerei milyen mértékben jelentkeznek; arra azonban, hogy a művekben milyen világszemlélet objektívalódik, kevesebb gondot fordítanak. Legszembetűnőbb példája ennek a szemléletnek Dévényi Ivánnak — a kiállításokat ismertető cikkek közül sorrendben első — „Jubiláris kiállítás Szentendrére” (i. m. 9. pp.) című írása.

Dévényi elsősorban azt igyekezett kimutatni, hogy a „szentendrei piktúra” fennállása óta a európai művészettel lépést tartott, azaz a különböző izmusok szinte maradék nélkül megtalálhatók a szentendrei festészetben. Ebben igyekezetében támogatásra talált a kiállítás rendezői koncepciójában is. A jubiláris kiállítás rendezésében különböző törekvések fonódtak össze: az egyik cél a művésztelep negyvenéves fennállásának megünneplése volt, a másik a „szentendrei festészet” szemelvényes bemutatása. Következésképpen azonban egyik sem valósult meg. Az első azért nem, mert nemcsak a művésztelep tagjainak munkásságát mutatták be, a második pedig azért nem, mert a Szentendrén dolgozó művészek keresztemszerszerű bemutatása csonka volt, hiányoztak a századforduló és a harmincas évek között ott dolgozó művészek munkái. Mindezt felfoghatjuk egy következetesen megvalósított programnak is, amely elsősorban azt kívánta igazolni, hogy a szentendrei festészet Vajda—Ámos hagyományokra épülő, majd az „európai iskola” szellemében továbbfejlődő ága (esetenként néhány évtized késéssel) ma is lépést tart a nyugati művészettel. Dévényi írásában egyoldalúan ezt igyekezett hangsúlyozni. Részben a kiállított művek, részben a rendezés alapján a művésztelep fennállása (1928) óta a következő öt irányt tartja a Szentendrén dolgozó művészek munkásságára jellemzőnek: a telep alapításának évében a római iskolát, majd a posztimpresszionista irányt, harmadiknak az „École de Paris”-t, a fauve és kubista törekvéseket, negyediknek a konstruktív művészeket említi meg, ötödiknek a „szentendrei festészet utolsó (talán legfontosabb, de feltétlenül a »legszentendreibb«) stílus körét, a konstruktív-lírai szürrealisták csoportját”,

nevezi meg. Az egyes irányok említése alkalmával felsorolja követőiket is, egyet-kettőt kiemelve, de többnyire nem a felsoroltak közül. A szentendrei művésztelepen, illetve Szentendrén dolgozó művészcsoportok munkásságának csupán a magyar, vagy külföldi művészetre egyaránt általánosan jellemző vonását említi (az ötödik irányon kívül) figyelmen kívül hagyva a csoport sajátos és „szentendrei” vonásait. Hasonlóképpen jár el az egyes, általa kiemelt művészek ismertetésénél is. Részben csak azokat az irányzatokat, mestereket említi, akik művészetükre hatottak, részben más régebbi keletű írásokból idéz, vagy pedig szólamokkal jellemez. Barsay Jenő művészetéről a következőket állítja: Rudnay Gyula, Nagy Balogh János, Nagy István, Cimabue, Duccio, Mantegna, Mondrian, Picasso, Moore formavilágát szervezsen, maradéktalanul forrasztja össze. Arról azonban megelégedezik, hogy a művekben mi a sajátos Barsay-vonás. Talán csak nem egyedül a „puritán szíkszavúság”, a „képfelület műves kezelése”? — Arról se tájékoztat, hogy ez az egymástól eltérő, esetenként egymással szembenálló művészetszemléletet kifejező formavilág ötvözete milyen művészi mondanivalót fejez ki és melyek Barsay művészetében a sajátos szentendrei vonások. Mihályt Pálról így ír: „az önarckép, az interieur és a csendélet műfajában egyaránt excellál.” Főnyí Gézáról pedig: „finom tónusú kompozícióit (Csendélet görögdiinnével) kulturáltság, artisztikum jellemzi.” Kmetty János, Czobél Béla művészetét idézetekkel mutatja be (Vö. i. m. 9. kk.). Hiányos és ellentmondó „a legszentendreibb stíluskör” ismertetése is. Maga a stíluskör meghatározása is bizonytalan. A szerző, mint azt már említettük: *konstruktív-lírai szürrealizmusnak* nevezi. Itt kap helyet írásában a Kállay Ernő által találoan *pszichorealistának* nevezett Vajda L., továbbá Korniss D., Vajda J., Bálint E., és Szántó P., valamint a *fauve, expresszionista és szürrealista* Ámos I., Anna M. A következő bekezdésben azt állítja, hogy az említett művészekből és hatásukra szerveződött meg az az alkotó együttes, amely *folklorisztikus motívumokra és Szentendre szerb tradíciójára támaszkodva, de ugyanakkor a XX. század egyetemes művészeti vívmányait* (az orosz szuprematisták, Paul Klee, Max Ernst stb.) is abszorbeálta. Sajnos, a mellékelt reprodukciós anyag sem nyithatja ezt a bizonytalanságot, egyetlen olyan képet sem közöl — még a „legszentendreibb” stíluskörből sem —, amely a fent körvonalazott sajátos „szentendrei” vonást tükröznék. A Kornissról közölt képek („Ablak”, „Tücsöklakodalm”, 1949) határozott Miro-hatást mutatnak. Bálint Endrénének „Szt. Márk tér” c. képét közli (1967), a Vajdától közölt képek sincs sajátos szentendrei jegye. Arról sem ír semmit, hogy Korniss Dezső programja már a múlté, a művész az ötvenes években az absztrakt expresszionista irány követőjévé vált.

Dévényi Iván ebben az igyekezetében — mint arra több ízben rámutattunk — figyelmen kívül hagyta a szentendrei festészet sajátos vonásait; egyszersmind azt is, hogy a legszentendreibb hagyományok továbbfejlésében a kezdeti szakasz progresszív jelei elhalványultak és az újabb szakaszára a polgári művészet dekadenciája nyomja rá a bélyegét.

Nem értünk tehát egyet a szerzőnek azzal a véleményével, hogy: „Az 1968-as szentendrei tárlat végül is az esztendő egyik legfontosabb hazai képzőművészeti eseménye volt.” (i. m. 11.).

A Székesfehérvárott rendezett „Derkovits és a szocialista művészet” című kiállításról (1968. szept. 15—dec. 31.) egyik rendezője: Szabó Júlia számol be (i. m. 12. kk.). A szocialista művészetünk már „lezárt útjának” bemutatását — a szerző szerint — a következő szempontok vezették: egy nagy életmű legjelentősebb alkotásainak bemutatása; a magyar történeti, művészeti előzmények feltárása, végül az egykorú a hasonló tendenciájú alkotások felsorakoztatása, a nagy művész életművéből kiinduló hatások feltérképezése. (I. m. 12.) Ezek a szempont-



tok a katalógus műtárgyjegyzék-összeállításában is érvényesültek. (Vö. a kiállítás katalógusa 15. kk.). A szerző sajnos mind a program megállapításában, mind a szocialista művészetünk jelentős szakaszainak kijelölésében tanúsított határozottságának az ismertetésben kevés tanújelét adja. A történeti események feltárását, az egyes időszakok társadalmi-politikai légkörének rövid jellemzését, amelyekben a művek létrejöttek, hiába kereszük. Csupán nagyon általános megállapításokat közöl, meglehetősen pongyola megfogalmazásban: „Eszményünk (mármint a szocialista szellemű művészeké) egy még nem létező, de tudományosan felfedezett társadalmi struktúra volt.” (Ami nem létezik, azt hogy lehet felfedezni?) „A szocialista művészet első korszaka Magyarországon a század elejétől a két világháború korszakán át 1945-ig tart, s ez a szakasz a szocializmus felé államhatalom irányításával haladó korszakban már történelem... lezárt út” (kiemelések tőlem U. B.). A Tanácsköztársaság vérbefojtásáról így ír: „Mikor a forradalmak kora befejeződött, s ellentétes társadalmi mozgás kezdődött...” A szocialista művészcsoporthoz például csak a katalógus műtárgyjegyzék alcímében tesz említést (Vö. i. m. 13., 15.). A korszak művészetének ismertetésmódját is hasonló vonások jellemzik. Jóllehet, a kiállítás anyaga módot nyújtott volna arra, mégsem az egyes időszakok művészetéről ad összefoglaló jellemzést, hanem a közös vonásokat keresi, részben a magyar művészet általános jegyét, részben a három témakör közös vonásait. A magyar festészetet lírai jellegűnek tartja. Úgy találja, hogy a szocialista művészet köréhez tartozó különböző műfajú művek párhuzamba állíthatók dalformákkal. Egry József „Vörös igazság” című képét minden elemzés nélkül „himnikus hevületűnek”, a „Munka” címűt és Uitz Béla „Mosónő”-jét „zzoltáros hevületűnek” tartja (vö. i. m. 13.). Itt jegyezzük meg: — anélkül, hogy szándékunkban állna Egry József művészetének értékét bármiképpen is csökkenteni — ezt a megállapítást, valamint a későbbi Van Gogh—Egry párhuzamot patetikusnak, a párhuzamot illetően elhibázottnak tartjuk. Egry József művészetének korai szakaszáról ugyanebben a számban, Szij Béla tollából, objektív és szakszerű ismertetést olvashatunk (i. m. Egry József fiatalkori munkássága 18. kk.). Visszatérve a kiállítás ismertetéséhez, Szabó Júlia két téma kifejezőmódjának változataival foglalkozik: a munkás és a proletár anya művészi megformálásának módjával. Az elsőnek említett a „mitoszformáló áramlatot”, a másodikra az irodalmi ábrázolással való párhuzamot (József Attila) tartja jellemzőnek.

Sajátos vonása az ismertetésnek, hogy részben a szűkebb értelemben vett politikai tartalmú művekre egyáltalán nem tér ki, részben, hogy figyelmen kívül hagyja a tartalom és forma közötti kapcsolatot. Általában a témával foglalkozik, miközben a művészi nyelvezetre, kifejezés módjára kevés gondot fordít. Ez a hiányosság annál szembetűnőbb, mert Lyka Károlyra hivatkozva, a következő követelményeket állítja fel: „a szocialista művészet formáiban is újat jelentő...” „Az ilyen műalkotásokban nemcsak a téma játssza el külsőséges szerepét, hanem a műalkotás minden eleme fontos és egyenértékű.” (I. m. 12.)

Szabó Júliának ez az ismertetése sok rokon vonást mutat az első számban (i. m. I. köt. 11. kk.) megjelent írásával. Ebben is, abban is több szempontot vett fel. Kár, hogy következetesen egyiket sem érvényesíti. Helyette beszámolójában a szakmai kérdéseket háttérbe szorító, érzelmes magatartást tükröző teóriája érvényesül. Ennek következtében nem sikerül átfogó, jellemző képet nyújtani sem a kiállításról, sem pedig szocialista művészetünk első szakaszáról. Kérdéses, hogy ezek után megfelelő-e írása az Almanach azon céljának, hogy bemutassa a magyar művészetet. Beteljesíti-e azt a reményt, hogy az Almanachot dokumentum- és forrásértéke becsessé teszi a kortárs-művészet közönsége és a kutatók számára.

A már említetteken kívül az Almanach második száma még két magyar csoport-kiállítással foglalkozik: a „Kilencek” és a jubiláló Fialtal Képzőművészek Stúdiója kiállításával. Az elsőnek említettéről Székely András ír (i. m.

16. kk.), a másodikról Pernecky Géza (i. m. 25. kk.) és Rózsa Gyula (i. m. 27. kk.).

„A Kilencek” kiállításáról írott beszámolót olvasva mindenekelőtt az a kérdés merül fel az olvasóban, vajon mi készítette a kiadót Székely András cikkének közlésére. Hiszen a már idézett előszóban a kiadó bevallotta, hogy az összes „legjelentősebb” művészeti eseménynek sem tud cikket szentelni. Abból tehát, hogy a kiadó cikket szentel a „Kilencek” második budapesti bemutakozásának, arra következtethetnénk, hogy azt a legjelentősebb művészeti események közé sorolja. Ennek feltételezésére feljogosít a veszprémi kiállításokról (1967. VIII. 11.) az Almanach első számában megjelent rövid elismerő ismertetés is (i. m. I. köt. 68.). Székely azonban írásában a csoport művészetét a következőképp jellemzi: „Tehetségük, képzettségük, kísérletező bátorságuk ma a magyar művészet nem túlságosan magas, tisztos átlagát mutatja — sem többet, sem kevesebbet.”

Első kérdésünk: mi az oka annak, hogy az Almanach véleménye egy év alatt éppen az ellenkezőjére vált. Második: ha a kiadó egyetért Székely véleményével, akkor miért adott helyet közepes művészek kiállításá ismertetésnek a még a legjelentősebb művészeti eseményekkel sem mindig foglalkozó kiadványában; ha pedig nem ért egyet véleményével, akkor miért közölte. A cikk közlésének helyességét azonban nemcsak ez az ellentmondás teszi kérdésessé, hanem részben a szerző alaptalan vádja, részben pedig az, hogy súlyosan elmarasztaló ítéletét nem támasztja szakszerű érvekkel alá. Az „Állami Vásárlások” harmadik bemutatójának ismertetésére hivatkozva (Művészet IX. évf. 10. sz. 25. kk.) azt állítja, hogy a „Kilencek” túlzott anyagi és erkölcsi támogatásban részesülnek — „éppen a forradalmi tartalom fogalmát járátva le ezzel.”

A vád homályosan fogalmazott. Kettős éle van: az egyik a csoportosulás művészi-erkölcsi magatartását támadja, azt állítja, hogy művészetével lejáratja a forradalmi tartalom fogalmát, a másik az őket erkölcsileg és anyagiilag támogató szervek ellen irányul.

Nézzük először az anyagi támogatás vádját. Abban a cikkben, amelyre Székely hivatkozik, a „Kilencek”-ről szó sincs. Azokat a műveket soroltam fel, amelyek megvásárlása — véleményem szerint — helyes volt, 23 művet, illetve művészt említettem meg, megjegyezve, hogy a felsorolás nem teljes. Közülük csak nyolc tagja a tizenhárom művészből álló csoportosulásnak. De alaptalan a vád akkor is, ha a több évre visszamenő hivatalos kimutatást nézzük. Eszerint a csoport egyes tagjai állami támogatásának (megbízások, állami vásárlások) átlagösszege nem éri el a közepes kategória élén haladó művészek átlagjövedelmét sem.

Nézzük a második vádat! A „Kilencek” programja: a szocialista humanizmus iránti elkötelezettség, a magyar képzőművészet realista hagyományainak vállalása. Székely András írásában idézi a programot, megállapítja róla, hogy pontosan megfogalmazott, jogos igény. A csoportosulás művészi-erkölcsi magatartását bírálva — véleményünk szerint — arra kellett volna törekednie, hogy a kiállítás anyagának, a legjelentősebb munkáknak gondos, szakszerű elemzése útján mutassa ki a hiányosságokat, a program és annak megvalósítása közötti ellentmondásokat. De, sajnos nem ez történt. A munkák gondos elemzéséről a cikkében szó sem esik. A divatos szkéma szerint a festőket irányzatok címkéivel látja el (Ridovics L., Sarkantyú S., Vati J.), vagy magyar, vagy külföldi mesterek epigonjaként említi őket (Konfár Gy., Iván Sz.). A grafikusokról (Raszler K., Stettner B., Zala T.) kijelenti, hogy munkájukat komolyan vevő, szigorúan igényes művészek, a szobrászokról annyit állít (Tarr I., Illés Gy., Kiss I., Kiss S.), hogy tudásuk tiszteletre méltó és feladataikat becsületesen oldják meg. Három festményről mond — meglehetősen felszínes — véleményt. Egyikről azt állítja tévesen, hogy Rouault művészetének külsőséges jegyei jellemzik. A másik kettőről, hogy pillanatnyi látványt rögzítenek. Egyetlen úgynevezett politikai témájú képet sem említ. Egyetlen grafikai műről sem tesz említést. Pleszniv Károlynak csak a neve kerül szóba. A szobrászati anyaggal sem fog-



lalkozik behatódobban. Kiss István kompozícióinak ritmusát dicséri, Kiss Sándorról megállapítja, hogy mesetere az anyagnak, dicséri női portréinak bensőséges líráját („Partizán temetés”-ről például említést sem tesz). Illyés Gy.-ről azt írja, hogy nehéz statikai és tematikai feladatokat old meg sikeresen, anyagszerűen.

Székely Andrásnak ez a kiállításismertetése — a már megfogalmazottakon túl — több kérdést vet fel. Először: a kiállított művekkel szakszerűen, érdemben nem foglalkozó írás nevezhető-e kiállításismertetésnek; másodszor: szabad-e súlyosan terhelő vádakkal illetni egy művész-csoportosulást, részben alaptalan, részben szakszerűen nem igazolt „állítások” alapján, (a fölényes hang még nem igazolás). Harmadszor: hogyan tudja a szerző a következő három állítást összeegyeztetni. A „Kilencek” tagjainak egy részéről azt állítja, hogy feladataikat becsületesen megoldó művészek, másik részéről, hogy munkájukat komolyan vevő, szigorúan igényes művészek, végül azt állítja róluk, hogy a forradalmi tartalom fogalmát lejáratták. A becsületes, munkáját komolyan vevő művész elsősorban abban becsületes, komoly és igényes, hogy nem járhatja le a maga elé tűzött programot. De maradunk a kérdéseinknél! Vajon a kiadó valóban hisz abban, hogy az efajta cikkek váltják valóra programjának utolsó pontjaként említett reményeit? Abban az esetben, ha a kiadó, vagy a szerkesztő egyetért Székely cikkével, akkor miért közölte a „magyar művészet nem túlságosan magas tisztes átlagát képviselő művészek” kiállításáról szóló ismertetést a „Magyar mesterek kiállításai” címen?

A gyűjteményes kiállítások ismertetését a Fiala Képzőművészek Stúdiójának jubileumi kiállításával foglalkozó két cikk zárja le. (Perneczky Géza: Pátosztól a groteszkig. i. m. 25. kk.; Rózsa Gyula: Fialaok tárlata? 27. kk.) Mindkét beszámoló az eddigi gyakorlattól eltérően már nyomtatásban megjelent. (Élet és Irodalom 1969. I. 4.; Népszabadság 1969. I.) Arra vonatkozóan, hogy egyazon kiállításról miért közölnek két már a sajátban napvilágot látott írást, sem a szerkesztő, sem a kiadó nem nyilatkozik. Feltehető, azért — mert egyetértve szemléletükkel — a kettő, egymást kiegészítve képviseli a kiadó művészetszemléletét.

A Stúdió tízéves fennállására emlékező kiállítás ismertetésének — véleményünk szerint — elsősorban az lett volna a feladata, hogy az alapítási jegyzőkönyvben megfogalmazott rendeltetéséből kiindulva mutasson rá a Stúdióban fennállása óta létrejött legjelentősebb művészi alkotásokra. Ez az alapelv elhomályosodott a kiállítás rendezésében is, de mit se törődött vele a két ismertetés sem. Hiánya különösen a Népszabadságban megjelent beszámolóban sajnálatos.

A két szerző véleménye abban is megegyezik egymással, hogy a kiállított művek többségéről elmarasztalóan nyilatkoznak. Rózsa Gy. aggasztóan nagyra tartja a megbízható átlagot, nyugtalanítóan soknak a megnyugtató középszerűséget. Perneczky G. azt állítja, hogy a fiatalok nagy része nem küzd nemesebb célokért, valódi alkotó programért.

Azokkal, akik mind magasabb színvonalat kérnek számon művészetünktől, elvben egyet kell értenünk. De azt sem szabad figyelmen kívül hagynunk, hogy a bírálóknak, vagy a középszerűség feletti aggálynak az indoka mi volt.

A szerzők azzal, hogy véleményüket a jubiláris kiállításról nem a Stúdió rendeltetéséből kiindulva alakítják ki, végeredményben a bíráló tárgyat tévesztik szem elől. Olyan szempontok, elvek érvényesítését kérik számon, amelyek a Stúdió rendeltetésétől idegenek, vagy olyan törekvéseket dicsérnek, amelyek viszont a Stúdió rendeltetésével állanak szemben. Perneczky például Derkovitsnak nem — a szervezet rendeltetésével egybevágó — szocializmus iránti elkölvezettségét, hanem a hozzá hasonló lendületet és szatirikus támadókedvet kéri számon, valamint a képzőművészet egyetemes fejlődéséből részt kérő és a nemzetközi mezőnyre is visszaható kezdeményezést. Arra vonatkozóan, hogy ez utóbbi program-pontot miképpen értelmezi Perneczky, a véleménye szerint értékesnek tartott művészi megnyilvánulások

adnak felvilágosítást. Ismertetésében elismeréssel adózik Gyémánt, Kokas szürrealista, a természet modern mítoszát kifejező Orosz Jánosnak, valamint a *korszerű életforma normáinak* megfogalmazására törekvő (?) nem figuratív művészet követőinek: Fajónak, Nádlernek, Baknak és a többinek. Ez az értékítélete nem mindenben egyezik Rózsa Gyulával. Így egészíti ki egymást a két beszámoló. Ő Tót Endre és Kóka Ferenc modernségét kultúrálatlannak tartja, Bak és Nádler munkásságáról azt állítja, hogy hiányzik belőle a képzőművészeti gondolat, a művészi érzésvilág. Fajóról pedig említést sem tesz. Perneczky azonban önmagával is ellentétben áll. Az első kötetben a korszerű izlés és látás kultúrárt népszerűsítő Fajóról azt állítja, hogy eljutott Vasarely-ig, „a monumentális dekoratörig”, a második kötetben pedig azt, hogy munkáival a feltétlen hitet, *valamiféle egyetemes optimizmust* fejez ki. Az első kötetben többek között Molnár művészetében a magyar képzőművészet korszerűségének ígérétét látja. A másodikban azt állítja, hogy a művész csak a korszerűség receptjéhez jutott el, tézise a „*sok absztrakció*” (?), „a nyers modernség” (vö. i. köt. 57., 58.; 2. köt. 25.).

Sajnálatos, hogy ezek az ismertetések sem nyújtanak sokkal jellemzőbb képet magáról a kiállításról, mint az előzőek. Az ismertetésből nem tűnik ki, hogy mi jellemző a pályájuk kezdetén álló, mi az idősebb és mi a Stúdió kötelekéből már kivált művészek munkásságát. A kiállítókat Rózsa Gyula négy csoportba sorolja: a megnyugtatóan közepes, Képcsarnok festők népes csoportjára, a „modern” irányzatokat csak formálisan követő művészekre, azokra, akiknek műveiben csak a szándékot látja helyesnek és azokra, akiknél a szándék meg is valósult már.

Úgy gondoljuk, Rózsa Gyula véleményének több pontja: a formális modernség, az elvont formaelemeket változtató törekvések elitélése helytálló. A lényegében, egészében Perneczkyével azonos, de annál mérsékeltőbb és igényesebb formában jelentkező művészetszemléletével nem értünk egyet. Azt nem vitatjuk, hogy a szándék és a megvalósítás a Rauschenberg nyomdokaiban haladó Lakner, vagy a Klee nyomdokaiban haladó Kovács Albert, vagy a szürrealista hagyományokat ápoló Kokas Ignác és az afelé hajló Póth Ernő műveiben valóban találkozt-e vagy sem. Viszont kétségtelen, egyrészt, hogy a műveikben megvalósult szándék határozott ellentmondásban áll a világ- és művészetszemléletünket jelentő szándékkal, másrészt sokkal kevesebb akadállyal valósítható meg a szándék, ha annak már útját az előd vagy az elődök kitaposták. Megnyerő vonása Rózsa Gyula írásának, hogy előlegezett bizalommal fordul az egyelőre keveset nyújtó, de sokat ígérő művészek felé. De azt nem értjük, hogy — Szurcsik kivételével — miért egyedül a szecesszió, az állítólagos német expresszionizmus, az elvont irányok hatása alatt álló művész irányában ilyen megértő. Meggyőződésünk, hogy a szerzőnek a tiszta és eredeti művészet iránti helytálló vágya gyorsabban teljesülne, ha több megértéssel fordulna csak a „szándékot képviselő” mozgalmi tárgyú művek és általában a realista szemléletű művészek munkássága felé.

Bajkay Éva a Nemzeti Galériában rendezett Uitz-kiállításról írott beszámolójában (i. m. 22. kk.) életútjával párhuzamosan mutatja be a mester művészetének jelentős állomásait. Ezzel a párhuzammal sikerül nagy vonásokban hiteles képet nyújtani a fél századon át tőlünk távol élt, tehát közelről kevésbé ismert Uitz Béla kommunista magatartásával szorosán összefonódó művészetéről. Hasonlóan reálisak Bortnyik Sándor és Farkas István kiállításáról írott ismertetések is (i. m. 29. kk., 32. kk.). K. Kovalovszky Márta találon jellemző képleírásával élénk idézi a progresszív művészetünk egyik jelentős mecénásának, Farkas Istvánnak műveit és egyben sejteti tragikus sorsát is. Kevésbé tartjuk sikeresnek Solymár István írását Martyn Ferenc művészetéről (i. m. 30. kk.). A beszámoló tárgya a tartalomjegyzék szerint a pécsi mesternek a Magyar Nemzeti Galériában rendezett kiállítása. A szerző írásában négy kiállítást említ meg. A szöveg feletti alcímében a pécsi kiállítás szerepel. A főcímben pedig ez áll: Martyn Ferenc művé-



szete. A szövegből sem derül ki közvetlenül, hogy Soly-már végül is melyik kiállítást ismerteti. A beszámoló legszembetűnőbb hiányossága az, hogy több ízben hangsúlyozza a művész egyéniségét: „...soha nem volt merev felfogású alkotó, művészi logikáját, saját törvényét széles skálán vitte végig”, „...bár karakteres festői munkájának zöme egyéni nonfiguratív művészet...” — arra vonatkozóan azonban, hogy melyek a jellemző vonásai művész egyéniségének, nem találunk utalást. Így azt sem tudjuk meg, hogy mi a szerző tevékenységét összefogó művészet szemléletének lényege. Azt az állítást sem igazolja Solyvár, hogy Martyn Ferenc művészete, vagy ahogyan ő nevezi: a misztikummal szakító „modern realizmus” a jövőre vonatkozólag sokkal több kiindulási lehetőséget ad (i. m. 31. kk.).

Róza Gyula ismertetését Kokas Ignác kiállításáról a felszabadulás és az ellenforradalom közötti művészképzés bírálata vezeti be (i. m. 34. kk.). Elismeréssel szól a főiskolai hallgatók társadalmi és szociális támogatásáról, a felszabadulást követő években, de egyértelműen elítéli művésznevelésünk szellemét. Azt állítja, hogy a művészjelöltekkel való törődést akkor korlátozták, mert stílusfelfogással kötötték össze. A hamis illúziók összeomlása után — írja — ez a fiatal művésznemzedék három irányban kereste a kibontakozást. A leggyengébbek nem számoltak le a túlságosan egyszerű világsszemlélettel (miért egyszerű a dialektikus materializmus?) és egy aggasztóan felületes művészképzéssel. Az igazán etikus alkatúak úgy érezték — írja a továbbiakban —, hogy az eszmék hamisak voltak és valóságélményüket az időben az örökkévalóságig, térben a világmindenség határáig terjesztették ki. A harmadik csoport — ide tartozónak véli Kokas Ignácot is — hihetetlen erővel tisztázta művészi feladatát, megkezdte a harcot egy megváltozott világ kifejezéséért.

A bevezetésben találunk helytálló megállapításokat is, de a szerző indulata elhalványítja objektivitását.

A felszabadulásunkat követő évek művészetére valóban jellemző volt, hogy számos munkában ideológiánk hamisan, torzultan jelentkezett. Csakhogy ez egyfelől nem vonja szükségképpen maga után az eszméből való kiábrándulást, másfelől a hibák, torzulások ellenére abban az időben is jöttek létre értékes művek. Az „aggasztóan felületes felkészültségűek”, a „leggyengébbek” közül nem egy továbbra is hű maradt a „túlságosan egyszerű világ szemlélethez”, de leszámolva téves értelmezésével, eltorzulásával, értékes műveket hoztak létre.

A másik két csoport válságának vázlatos rajza kissé romantikus. Ha nem is kerültek a nyilvánosság elé, de már korábban is festettek „modern” irányzatok szellemében képeket. Később a kísérletezés jelszava alatt, majd a művészet korlátlan, az alkotás teljes szabadságának jelszavára indult meg a propaganda az elvont irányzatok adaptálása érdekében. A modernkedés zsákutcájába került festők nem annyira a hamis illúziók, mint inkább a „modernségért” folytatott propaganda élő „áldozatai”.

Nézzük meg, hogy a „megváltozott világ kifejezéséért” folytatott harcban mi az, ami a szóban forgó művész alkotásaiban megvalósult. Kokas Ignác képeiben a pusztulásról, az enyészetről beszél. Művészi mondanivalója sok rokon vonást mutat (de érzelmesebb formában ölt alakot) a heideggeri „Sein zum Tode”, a Heroismus des Unterganges” gondolatával. Ez a gondolatvilág kétségkívül korunkból fakadt. Heidegger egzisztenciális filozófiája századunk első felében bontakozott ki.

Nem kevésbé problematikus a Berki Violának a TV-Galériában rendezett kiállításáról írott beszámoló sem (i. m. 37. kk.). Miért sorolja a szerző, — Székely András — a naiv művészetet az új a modern művészeti irányok közé? A Gehlen (Zeit Bilder zur Sociologie und Ästhetik der Modernen Malerei, 1960.) B.v. Grünigen (Vom Impressionismus zu Tachismus, 1964) ezt az irányt meg sem említi. A Micheli (Avantgardizmus, 1959, 73. kk.) a problémáktól való menekülés festészetének nevezi a primitív művészetet. H. Read (Modern festészet, 1959.

5.) szerint a naiv festészet semmi értelemben sem nevezhető „modern” jellegzetességnek.

Függetlenül attól, hogy a naiv művészetet modernnek tartják-e vagy sem, mi korszerűnek aligha nevezhetjük. Némi ellentmondás van ugyanis abban, hogy egyfelől mindenkitől elvárható a műveltség alapelemeinek elsajátítása, a szakemberektől pedig általános műveltségük elmélyítése mellett az állandó önképzés, másfelől ugyanakkor püdesztálra emelik egyesek a naiv, primitív szemléletmód megnyilvánulását. Nem tartjuk sem meggyőzőnek, sem korszerűnek Berki képeire jellemző érzelmes, idealizmusból táplálkozó romantikus történelmi szemléletét, még kevésbé a „mitikus világ keresését”. Konvencionálisan primitív természetábrázolásában sem találunk képzelt egzotikumot („Ősör”, „Hellasz”). Azzal pedig, amit a kiállítás ismertetője, Székely András az „Új kor születése” című képeről ír, végképp nem érthetünk egyet. A szerző ezt a szerinte Csontváry: Zrínyikompozíciójára emlékeztető — véleményünk szerint parodisztikus jellegű — képet szinte példaképként állítja a „mozgalminak nevezett” témák festői megfogalmazására. Azt állítja továbbá, hogy „Október történetének” lényegét oly módon ragadta meg Berki Viola, hogy mítosz-szá költötte át a történelmet. Biztos abban a szerző, hogy a Nagy Októberi Szocialista Forradalom lényege a történelem mítosszá való átalakítása? Úgy látja, hogy a történelem mítosszá való átköltése megfelel a marxista—leninista történelem szemléletének? Végül pedig kijelenti a szerző, hogy Berki festészetében nagyon sok a filozófikus gondolat. De, hogy ez hogyan ölt alakot és milyen jellegű a munkáiban jelentkező filozófia, arról egy szó nem sok, annyit sem nyilatkozik.

Kitérünk még Szabadi Juditnak Lakner Lászlóról írott cikkére is.

Az Almanach képviselte művészetszemléletet meghatározottabban Szabadi Judit, a szerkesztő, fejezte ki Lakner László festészetét ismertető írásában (i. m. 117. kk.). A némi provinciális, sznobisztikus vonásokkal színezett, idealista művészetszemlélete következtében — minden társadalmi vonatkozásától elszakítottan — egyedül a kozmopolita művészetet tartja modernnek, azaz korszerűnek. Észre sem veszi ennek az irányzatnak határozott politikai törekvését, sem azt, hogy ez nem a korszerű, nem a modern művészet, hanem egy társadalmi rendszernek, egy társadalmi szituációnak egyik, kétségtelenül minden minden politikai céltól mentes, legjobban propagált irányzata. Azt sem veszi figyelembe, hogy a tárgyilagos nyugati művészeti írók is keresik társadalmuk és a „modern” művészet összefüggéseit.

A szerző Lakner művészi fejlődését nyomon követve, Rózsához hasonlóan, az elhibázott művészi nevelésben: „az elnyomított és lejáratott” realizmusban, a hamis eszményekben, látja az okát annak, hogy Lakner elfordult a nemzeti hagyományoktól. Sem ez a megállapítás, sem az ok megjelölése nem pontos. Lakner nemcsak művészetünk nemzeti hagyományaitól fordult el, hanem hátat fordított ideológiánknak is. A szerző Lakner művészi pályafutását, művészetének egyes jelentősebb állomásait határozottan és reálisan rajzolja meg, de — úgy véljük — értékítéletét a pop art iránt érzett lelkesedése elhomályosítja. Nem veszi észre, hogy rendkívüli manuális, lefestő készség mellett Lakner festői képzelőereje háttérbe szorul. A természeti és tárgyi világgal való kapcsolata mélyebb művészi érzelmeket nem vált ki belőle. Ezzel magyarázható, hogy — a szerző szerint — „végtelen és művészi tökéletességgel el tudta magát kötelezni a naturalizmusnak”. A festő művészi alkatának ez az inkább árnyoldala, mint értékes vonása sodorta mindjobban a kozmopolita pop art irányába. S így közelítette meg a művész a „Száj sorozatát”-ban Max Ernst valóban téves illúzióan alapuló, hamis eszményét: „Az igazi (művészi) érzékenység akkor születik, amikor a festő felfedezi, hogy a fa örvényei és a víz kérgei testvérek, a kövek és a saját arca ikerképek... a művész pedig látja, hogy a látszat esői mögött feltornyosulnak a nagy és lényeges jelek, amelyek egyszerre jelentik a személy és a világegyetem igazságát” (kiemelés tőlem U. B.).



Az Almanach programjában, többek között, a magyar művészet bemutatását tűzte ki céljául. A mai magyar művészettel foglalkozó írásokban azonban elsősorban a nyugati polgári művészettel rokonszenvező, vagy azt meghonosítani kívánó művészi megnyilvánulások kerülnek előtérbe. Az ettől eltérőt vagy meg sem említik, vagy alaptalanul, elítélően nyilatkoznak róluk. Ezzel azt a benyomást kelthetik mind a magyar, mind a külföldi olvasókban, mintha ezek a „modern” művészi megnyilvánulások jelentenék egyedül mai művészetünk értékét. Amennyiben helyes az, hogy a szerkesztőség nem zárkózik el az ideológiánktól idegen művészi törek-

vések bemutatásától, igazolva ezzel a művészi szabadság elvét és gyakorlatát, annyiban helytelen, *hogy csak ezt mutatja be*. Ez részben rontja a kiadvány dokumentum- és forrásértékét, mert helytelenül tájékoztat; részben a külföldnek szóló propaganda szempontjából sem célravezető. A jóhiszemű, műveltségünk iránt érdeklődő külföldit — gondoljuk — elsősorban az érdekelné, hogy képzőművészetünkben hogyan jelenik meg és hódít saját világszemléletünk és nem az, hogy mit és hogyan vetünk át sokszor harmad-negyedkézből a nyugati művészetből.

Újvári Béla

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Helle Mária

A kézirat a nyomdába érkezett: 1972. II. 14. — Terjedelem: 8,50 (A/5) iv  
72.73132 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György



## СОДЕРЖАНИЕ

### НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

МАРОШИ ЭРНЁ: Одна готическая Мадонна из с. Шомодьвара и крытая галерея аббатства святого Эгидия .....	93
КИШШ АҚОШ: Историзм в венгерском прикладном искусстве .....	104

### ИССЛЕДОВАНИЯ

КОВАЧ ЕВА: Венгерские отношения позднесредневековых французских инвентарей	120
ШОМОДЬИ АРПАД: Епископская сокровищница в Секешфехерваре .....	124
ЧАПЛАР ФЕРЕНЦ: Художественная деятельность кружка-Мунка .....	133

### ДИСКУССИЯ

Рожа Дьёрдь: Дискуссия кандидатской диссертации под заглавием «Венгерское историческое изображение в XVII веке»	
Оппонентский отзыв Лайоша Вайлера .....	141
Оппонентский отзыв Тибора Кланицаи .....	143
Ответ Дьёрдя Рожа .....	146

### ОБЗОР КНИГ

<i>Ейслер Янош</i> : Manfred Trips: Hans Multscher Anton H. Konrad Verlag 1969. ....	149
<i>Ш. Черей Ева</i> : Fritz Blümel; Deutsche Öfen. München, 1965. ....	153
<i>Ш. Черей Ева</i> : Josef Ringler: Tiroler Hafnerkunst. Innsbruck, Universitätsverlag 1965. ....	153
<i>Толмош Эрнё</i> : Atte Haikonen: Suomen Kunnallisvaakunat. Suomen Kunnallisliitto, Helsinki, 1970. ....	154
<i>Ружа Дьёрдь</i> : В. А. Шелковников: Русское художественное стекло Советский Художник. Ленинград, 1969 .....	155
<i>Уйвари Беа</i> : Альманах изобразительных искусств 2. Издательство Корвина. Будапешт, 1970 .....	156



## TABLES DES MATIÈRES

### ÉTUDES

MAROSI, ERNŐ: Madone gothique de Somogyvár et péri-drome de l'abbaye de saint Gilles. ....	93
KISS, ÁKOS: Historicisme en arts décoratifs hongrois. ....	104

### RECHERCHES

KOVÁCS, ÉVA: Les rapports hongrois dans les inventaires français du moyen âge finissant. ....	120
SOMOGYI, ÁRPÁD: Le trésor épiscopal de Székesfehérvár. ....	124
CSAPLÁR, FERENC: Activité artistique du „Munka-kör”. ....	133

### DISCUSSIONS

Discussion de la thèse de candidature de György Rózsa sur „La représentation historique hongroise au XVII <sup>e</sup> siècle.”	
Opinion d'opposant de Lajos Vayer .....	141
Opinion d'opposant de Tibor Klaniczay .....	143
Réponse de György Rózsa.....	146

### REVUE DES LIVRES

<i>Eisler, János</i> : Manfred Trips: Hans Multscher. (Anton H. Konrad Verlag 1969.) .....	149
<i>S. Cserey, Éva</i> : Fritz Blümel: Deutsche Öfen. München, 1965. ..	153
<i>S. Cserey, Éva</i> : Josef Ringler: Tiroler Hafnerkunst. Innsbruck, Universitätsverlag 1965.....	153
<i>Tompós, Ernő</i> : Atte Haikonen: Suomen Kunnallisvaakunat. Suomen Kunnallisliitto. Helsinki, 1970. ....	154
<i>Ruzsa, György</i> : A. Selkovnyikov: La verrerie artistique russe. Sovetskij khudožnik. Leningrad, 1969. ....	155
<i>Újvári, Béla</i> : Almanach 2. des Beaux-Arts. Edition Corvina. Budapest, 1970. ....	156

*Sur la couverture: Medaillon représentant saint Étienne. Esztergom. Musée du château.*

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI, Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI. 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámára.

Egyes példányok beszerezhetők  
a Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. sz. alatti hírlapboltban,  
az *Akadémiai Kiadónál*, Budapest V., Alkotmány u. 21.  
Telefon: 111—010. Pénzforgalmi jelzőszámunk: 215—11488,  
az *Akadémiai Könyvesboltban*, Budapest V., Váci u. 22.  
Telefon: 185—612.





# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1972 • XXI. ÉVF. 3. SZÁM



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1972

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONAIMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,  
VAYER LAJOS

## TARTALOMJEGYZÉK

### TANULMÁNYOK

POGÁNY Ö. GÁBOR: Lenin a művészetről .....	161
NAGY ÁRPÁD: A székesfehérvári XI. századi szarkofág eredete és ikonográfiája	165
KATONA IMRE: A miskolci kerámia (II.) .....	177

### KUTATÁS

BORSOS BÉLA: Hamisított régiségek (I.) .....	200
LENGYEL BÉLA: Frans Masereelről .....	206
PEREHÁZY KÁROLY: A városrész-rekonstrukciók műemlékileg védett lakóépületeinek restaurálása .....	213
CZAGÁNY ISTVÁN: A budavári volt Belényi-ház művészettörténeti jelentősége .....	224

### ADATTÁR

KOVÁCS JÓZSEF LÁSZLÓ: Lackner Kristóf (1571—1631) ismeretlen rajzai a soproni Állami Levéltárban .....	231
DOMOKOS IMRE: Bogdan Pavlovics Villevald festményei az 1848/49-i magyar szabadságharcról .....	234
KOMARIK DÉNES: Feszty Frigyes ismeretlen műve .....	244
BÉRES ANDRÁS: Feszty Árpád ismeretlen levele .....	249
CZEGLÉDI IMRE: Munkácsy Békéscsabán .....	251
SAÁD ANDOR: Gróf Teleki Blanka két önportréja .....	254



Bízást elmondható, hogy magyar hazánkban mind szélesebb körben válik ismertté Lenin élete és munkássága. A fiatalabb nemzedékek általános műveltségére részint már az iskolai tananyaggal épülnek be a róla kapott információk, az idősebbekben pedig önképzésük, tájékozódásuk mértéke szerint tudatosan világtörténeti jelentősége, elméleti és gyakorlati tevékenysége. Közvéleményünk számára tehát semmi meglepő nincs abban — amin esetleg a specialisták elcsodálkoznak — hogy Leninnek a művészetekkel kapcsolatos álláspontját főként nem bizonyos szakkérdésekben elhangzott, megjelent nyilatkozatai felől lehet leghitelesebben megközelíteni, hanem az életmű egésze felől.

Ötven kötetre terjedő írásbeli hagyatékában sok olyan passzus található, mely Lenin nézeteit a művészet problémáiról félreérthetetlené teszi. De talán ezeknél a szövegrészeknél is fontosabb megismerni magát a leninizmust ahhoz, hogy a proletárforradalmak korának nagy marxista klasszikusáról megtudjuk, miként vélekedett a művészetről általában, a művészekről, műveikről konkrétan. Alapvető közgazdasági, filozófiai, politikai tanulmányaiból, pártszervező irataiból magyarázat meríthető arra is, hogy milyen társadalmi szerepet tulajdonított az íróknak, festőknek, muzikusoknak a világ változásai közepette, mit várt az alkotó értelmiségtől a szocializmusért folyó küzdelmek során, hol van a helye a felépítőmunkának az osztályharcban. Aki például alaposan elolvasta és megértette Lenin „Materializmus és empirio-kriticismus” című könyvét, az felkészült arra, hogy a művészet jelenségeit történelmi materialista szemlélettel, dialektikus módszerrel ítélje meg. De még az olyan gazdaságtörténeti szakmunka is, mint „A kapitalizmus fejlődése Oroszországban”, segít a művelődéstörténeti érdeklődésnek, eligazít a nemzeti kultúra kritériumai között. Nem beszélve azután a par excellence irodalmi, művészeti vonatkozású dolgozatok, cikkek, levelek, dekrétumok hosszú soráról, melyek következetes, kimerítő felfogásról tanúskodnak. A filozófiai füzetek, a rövidebb-hosszabb bölcséleti eszmefuttatások megismerése a műalkotások helytálló értelmezéséhez is szilárd támpontot nyújt; az olyan kisebb terjedelmű, de nagyhorderejű írás — mint „A nagyoroszok nemzeti büszkeségéről”, „A proletárkultúráról”, „A harcok materializmus jelentőségéről” szóló, a „Marxizmus és revizionizmus”, „Egy tehetségre valló könyvecske” című írás — további adalékokkal szolgál a marxista — leninista esztétika leglényegesebb elemeihez.

De hát a leninizmus nemcsak Lenin leírt textusaiból áll, maradéktalan megértéséhez mozgalmi, forradalmi cselekedeteinek a tanulmányozása is szükséges; nélkülözhetetlen a párttörténet, a világtörténelem megfelelő szakaszainak a feldolgozása. A művészet kérdéseiről nem elég idézetek halmazát kiemelni Lenin Összes Műveiből, mert ez irányú vélekedéseiről, nézeteiről csak az egész pálya figyelembevételével nyerhetünk áttekintést. S ez máris elvezet a legfontosabb konzekvencia levonásáig, ami Leninnek a művészetekhez való viszonyából következik: a műalkotás, az alkotómunka érdeme a társadalmi összefolyamon belül mérhető le érvényesen. Így volt ez a történelem nagy fordulata idején, de csendesebb periódusaiban is.

A munkáosztály tudományos világnézetének a birtokában ezzel az összefüggéssel már számolni lehet, a proletariátus fejlődéstörténeti szerepének a betöltése során, a kizsákmányolásmentes társadalom megteremtésekor, a valóság megváltoztatásának a menetében a forradalmi tennivalók elvégzésére a művészet tudatosan is igénybe vehető. A remekmű jelentősége sohasem volt csekély a társadalmi haladás hangsúlyozásában, segítségével, a marxizmus tárta fel ennek a szellemi ráhatásnak a törvényszerűségeit, a leninizmus kezdte ezt alkalmazni a szocialista forradalom gyakorlatában. A lenini pártosság elve önként adódik a művészet társadalmi jelentőségének a felismeréséből, annak az objektív ténynek a tudatosításából, hogy a jó művészet kedvez a progresszív erők térnyerésének, közvetve — néha közvetlenül is — eleven befolyást gyakorol az általános fejlődésre, az ember anyagi és erkölcsi felszabadításának a küzdelmeire.

Sokszor idézték már — de talán még mindig nem elég — Lenin „A párt szervezete és a pártos irodalom” című írását. „Mi a lényege... a pártos irodalom elvének — hangzott el a kérdés hatvanhat évvel ezelőtt. — Az, hogy a szocialista proletariátus számára az irodalom nem lehet egyes személyek vagy csoportok nyereszkedésének eszköze, sőt egyáltalán nem lehet a proletariátus közös ügyétől független magánügy. Le a pártatlan írókkal! Le az irodalmi übermenschekkel! Az irodalmi munka legyen része az egyetemes proletár munkának...” A történelmi szükségszerűség leszögezése után Lenin nem feledkezett meg arról, hogy figyelmeztessen az irodalom (a művészet) sajátosságaira. „Nem vitás, az irodalmi munka túri a legkevésbé, hogy gépiesen uniformizálják, nivellálják, hogy a többség uralkodjék a kisebbségen. Nem vitás, hogy itt feltétlenül nagyobb teret kell engedni a gondolatnak és a fantáziának, a formának és a tartalomnak. Ez mind vitathatatlan, de mindez csak azt bizonyítja, hogy a proletariátus pártmunkájának irodalmi részét nem lehet sablonosan azonosítani a proletariátus pártmunkájának más részeivel. Mindez korántsem dönti meg azt a burzsoázia és a polgári demokrácia számára idegen és furcsa tételt, hogy az irodalmi munkának mindeképpen, feltétlenül szervesen össze kell fonódnia a... pártmunka más területeivel.” Az ismert mondatoknak s az ezeket követőknek széleskörű visszhangja támadt az elmúlt évtizedekben, sok megjegyzést, magyarázatot, elemzést fűzött hozzá barát és ellenség egyaránt. A jóhiszeműek arról értekeztek, hogy Leninnek ezt az érvelését nem szabad kiszakítani az adott történelmi körülmények közül: egy illegálisban dolgozó munkáspárt belső fegyelméről lenne szó csupán, a hatalom birtokában a helyzet sokat veszít feszességéből. Ám, azok is, akik egy lezárt korszak párttörténeti dokumentumaként kezelik ezt a lenini nyilatkozatot, azok is időszerűnek tartják azt a fejtegetést, mely az irodalom, a művészet sajátos, immanens feltételeire utal, külön mérőműszereket feltételez pártos értékelésekor is.

A Leninnek és működésével foglalkozó kutatás, a leninológia — éppen úgy, mint a marxológia — igen sok eltérő kommentárt fűz mind a leírottakhoz, mind a megíratlanokhoz. Miként minden nagyszabású szellemi örökségből, a lenini életműből is sok mindennek az ellen-



kezőjére is találni vélnek kádenciát a vitatkoztatók. Persze, aki a dialektikát álokoskodásnak tartja — mint egykoron Hegel sok diühödt ellenfele — lapos verbalizmussal kifogathatja a mondatokat eredeti értelmükből; mindössze — valóban — csak az összefüggéseiből kell kiragadnia az idézeteket, csupán a korhoz kötött feltételekről kell megfeleledkeznie. Az igazi marxisták — leninisták éppen abban különböznek a talmudistáktól, a teológusoktól, ami felruházta őket az önálló gondolkodásra való készséggel. A forradalmi ideológia eszmélni, mérlegelni tanít, minden megállapítása, következtetése a valóságból indul ki. Klasszikusainak irodalma ezért nem merevülhet szent bibliává, melyből ki-kí az idézi, ami szubjektív feltételezéseit a legmutatósbabban támasztja alá.

Lenin lelkiismeretes tanulmányozása viszont meggyőző arról, hogy a dialektikus gondolkodás átsegít a legvárhatóbb meglepetéseken, kivezet a legbonyolultabb szituációkból, megoldást kínál a kibogozhatatlannak látszó ellentmondások feloldására. Ezért van az, hogy Lenin működésének indokaival — minden intézkedés, minden határozat, javaslat, döntés kapcsán — a tények ismeretében kell foglalkozni, csak így érthető meg állásfoglalásainak időnkénti merészsége, olykori óvatossága. Az eseményeket alakító motívumok alapos vizsgálata nélkül a dogmatikusok, likvidátorok, revizionisták ezért nem tudták követni Lenin útját, nem értették, hogy az október 25-i akció látnoki kitűzése után miért kellett vállalni a breszt–litovszki engedményeket, a polgárháború győzelmeinek birtokában miért került sor a NEP-korszakra. Az okos kompromisszumok elfogadása egyáltalában nem jár következetlenséggel, ha a cél elérése tekintetében nincsenek kétfelcsapások, s ha a kényszerekhez való alkalmazkodás közben az eredeti stratégiai koncepció igényei nem csökkennek. Lenin vezetői képességének legfélelmetesebb erénye épp a dialektika birtoklása, tévedhetetlen alkalmazása volt. A történelmi terepviszonyok legmesszebbmenő kiaknázása, a taktikai előnyök feltárása ezért nem veszélyeztette az alapvető történelmi feladat elvégzésére vonatkozó elszántságot, az osztályharc végigvitelének programját a közbejövő nehézségek nem csorbították. S ez a program ma is érvényben van, Lenin nem hagyott az iránt kétséget, hogy a szocializmusnak egy országban (most már hozzáférhetjük: tizenhét országban) bekövetkező építése nem jár tűzszünettel a tőkés osztály és a munkásosztály között folyó politikai háborúban, míg az egész dolgozó emberiség felszabadítása meg nem valósul. Ezért érvényes ma is, amit 1905-ben írt: „... a párt irodalmáról van szó és arról, hogy ezt az irodalmat a párt ellenőrzése alá helyezzzük. Mindenki szabadon írhat és mondhat, amit akar, a legcsekélyebb korlátozás nélkül. De minden szabad egyesülésnek (többek között a pártnak) megvan a joga arra is, hogy kizárja azokat a tagokat, akik a párt cégérét pártellenes nézetek hirdetésére használják fel. Legyen teljes szólás- és sajtószabadság. De legyen teljes egyesülési szabadság is. A szólásszabadság nevében meg kell adnom neked a teljes jogot arra, hogy kiálts, hazudj és írj, amit akarsz. Neked ellenben az egyesülési szabadság nevében meg kell adnod azt a jogot, hogy egyesüljék emberekkel, akik ilyen vagy amolyan szellemben beszélnek, vagy különválnak tőlük. A párt önkéntes egyesülés, amely elkerülhetetlenül széthullna, előbb eszméileg s azután gyakorlatilag is, ha nem tisztítaná meg sorait olyan tagoktól, akik pártellenes szöveget hirdetnek. Hogy mi a pártos és mi a pártellenes, ezt a pártprogram, a párt taktikai határozatai és szervezeti szabályzata, s végül ... a proletariátus nemzeti önkéntes egyesüléseinek tapasztalatai határozzák meg ...”

A parciális gondolkodásúak, akik megmámorosodtak a proletárforradalmak már eddig elért sikereitől, anakronisztikusnak minősítik az irodalom (a művészet) pártosságára vonatkozó lenini útmutatásokat. A szövetségi politika kiterjesztése, a népnek a párt köré történő felszervezése, illetve ennek a szükségessége nem teszi feleslegessé a kultúra aktív művelői körében a kommunista mag megszervezését, készenlétbe helyezését. Lenin a legtávolabbi jövőbe előretekintve se feltételezte, hogy eljön az idő, amikor elegendő lesz, ha a pártvezetők csupán szövetségesekre, útítársakra, bőkezűen mecénált

kiszolgáló személyzetre építik művelődési politikájukat. Az értelmiségi munkában nincs — mint ahogyan a társadalmi produkció egyetlen területén sincs — olyan szektor, ahol nélkülözni lehetne a kommunisták mozgalmi, szakmai közreműködését, azt az odaadást, mellyel a közérdek képviselője mellett tesznek tanúbizonyságot, s amellyel tevékeny szervezeti támogatást biztosítanak a párt által meghatározott teendők végrehajtásához — jó példa mutatásával — a tömegek tettekésségének a felkeltésére. Lenin mozgósítási terve rendkívül átgondolt és életképes, a vezetés és a tömegbázis között organikus kapcsolatot teremt, az élcsapat, az osztály, a nép kölcsönös szolidaritást tanúsít egymás iránt. A hűség nem egyirányú, nem csak alulról fölfelé kötelez, a tábornok is felel a kózkatonáért, nem csak a harcos tartozik engedelmességgel előljáróinak. Ebben a társadalmi tényezővé vált dialektikus kapcsolatba, a mozgalom számtalan szálával összefonódó szövődékbe épül bele, kötődik leszakíthatatlanul a tudás, a műveltség, az intellektuális belátás, az érzelmi azonosulás. A meggyőzés, a sorsvállalás, a forradalmi aktivizálás eszközei között számottevő helyet foglalnak el a művészetek, az emberi együttélés formáinak átalakítására tartós energiákat halmozhatnak fel a kultúra munkásai.

A proletárhatalom kivívása, majd megszervezése a szocializmus építésének lehetővé tételére az idő múlásával mind tekintélyesebb funkciót tulajdonít a társadalmi tudat progresszivitásának. Lenin világossá tette, hogy a művelődési forradalma nem hajtható végre egy szerencsés kiválasztott időpontban, a kedvező konstelláció analízisével. Hosszadalmas, szívós, fáradságos művelet ez, türelmet, felkészültséget, bölcsességet kíván, végrehajtóinak maguknak is forradalmi átalakuláson kell keresztül menniük. E téren minden lépéshez körültekintő előkészítés szükségeltetik, minőségi érvekkel lehet csak előrehajtani. A gondolkodásmód gyökeres megváltozása, megújulása nélkül az irodalmi, művészeti műhelyekben újjátermelődik a burzsoá szemlélet, a hamis tudat. Ezért is tartotta Lenin sarkalatos problémának a művészet szabadságáról megrögzött burzsoá téveszmék eloszlatását. „Abban a társadalomban, amely a pénz hatalmán alapul, amelyben a dolgozók tömegei nyomorognak, a gazdagok maroknyi csoportja meg élcsodik, nem lehet valóságos, tényleges szabadság! Független-e ön, író uram, polgári kiadójától, polgári közönségétől, amely azt kívánja öntől, hogy pornográfiát nyújtson szóban és képen, s prostitúciót a 'szent' színművészet 'kiegészítéseként'? Ez az abszolút szabadság nem egyéb, mint polgári vagy anarchista frázis (mert az anarchizmus mint világnézet visszájára fordított polgári felfogás). Lehetetlenség, hogy valaki bizonyos társadalomban éljen és ugyanakkor független legyen ettől a társadalomtól. A polgári író, festő, színész szabadsága csak álcázott (vagy képmutatónak takargatott) függőség, hiszen mindegyikük függ a pénzeszsáktól, attól, aki megvásárolja, aki kitartja.

És mi szocialisták leleplezzük ezt a képmutatást, letépjük a hamis cégéreket — nem azért, hogy minden osztályjellegtől mentes irodalmat és művészetet teremtsünk (ez csak az osztály nélküli szocialista társadalomban lesz majd lehetséges), hanem azért, hogy a szabadnak hazudott, valójában pedig a burzsoáziához kötött irodalommal szembeállítsuk a valóban szabad, nyíltan a proletariátushoz kötött irodalmat.”

A Nagy Október után több mint fél évszázaddal, Lenin e sorainak megírása után hatvanhét évvel, ma is tapasztalható, hogy nem könnyű „nyíltan” a munkásosztály ügye mellé álló művészetet képviselni; megrögzöttségekkel, előítéletekkel találja magát szemben az, aki művében szint vall a világforradalom eszméi mellett. A burzsoá kegyosztók imponáló körmönfonsággal oktrojálják a közönségre a saját osztályminőségük ismerveit, a hozzáértés pózában kérdőjelezik meg a proletariátus harcáról szóló alkotásokat, agitációs anyagok belyegzik a mozgalmi gondokkal, az áldozatkészséggel, a közösségi ésjárással foglalkozó munkákat. Nem véletlen, hogy Romain Rolland oly érzékenyen reagált Lenin szavaira, melyekkel az úgynevezett pártatlanok képmutatására



figyelmeztet, a polgári demokratáknak a független művészet védelmére tett kijelentésén gúnyolódik. A francia író azután valóban mint a legilletékesebb szólalt fel a burzsoázia annyira becsesnek hirdetett vívmánya, a művészi öncélúság dolgában, drámai hangon sorolta fel a szemforgatók bűneit: „... a művészet még akkor is ott van kora harci forratagában, amikor azt bizonygatja, hogy visszavonul tőle és a l'art pour l'art gyermekek címkejével piperészkedik. Hazug címke ez. Akár belátjuk, akár nem, az igazság az, hogy aki csak visszavonul a csatából, az már Pilátusként mossa kezét a társadalmi egyenlőtlenség miatt: átengedi a terepet az elnyomónak, és hallgatólagosan segít eltiporni az elnyomottakat. Bizonyíték rá Kirilenko szava, aki november 9-én, előestéjén annak, hogy a forradalom eltiprására szövetkeztek csapata Pétervárra zúdult, így beszélt a páncoless katonák gyűlésén: 'Arra kérnek titeket, hogy maradjatok semlegesek akkor, amikor a tisztviselők és a rohamzászlóaljok, amelyek sohase semlegesek, az utcán lőnek bennünk...' A semlegesség annyit tesz, mintha azt mondanánk: 'Parancsoljanak, uraim, lőjenek csak!' Legyünk csak ösztöntek! A magukat apolitikusnak valló polgári írók közül sokan már csak azért se apolitikusok, mert egy cseppet sem érzik szükségét, hogy felforgassák azt a polgári rendet, amely nagy ravaszul, hiúságuknak hízelgő vagy akár pénzbeli előjogokkal szelídíti őket — előjogokkal, amelyeket szívük mélyén meg kívánnak őrizni. Peggyveresen azért nem kelnének védelmére, mert már hivatalból se valami vitézek, és a kezüket is szeretnék tisztán tartani. Mégis az agyonlövötök pártján vannak, ha nem is merik bevallani maguknak. Láttuk a párizsi kommun után, amidőn az ifjabbik Dumas és Francisque Sarcey (hogy — sajnos — ne is a legnagyobbakról szóljunk) versenyt ugattak Thiers úr és Galliffet márkí embervadászatának vonagló áldozataira.”

A marxista — leninista teoretikusoknak nem kell félniük a szókimondástól, a művészértelmesítés ténykedéséhez ugyanis sok félrevezető, csalóka magyarázat fűződik, s ezeket csak szilárd okfejtéssel lehet eloszlatni. Lenin nem csinált titkot abból, hogy elvi kérdésekben nem ismer megalkuvást, a proletárvilágnézet igazságáért mindig kész porondra lépni. Még sincs ellentmondás abban, hogy a béke apostolának tartja őt utókor, pedig a politika, az ideológia konfliktusaiban a békétlenek közé tartozott. Tudta jól, hogy csak a munkásosztály győzelme, a szocializmus világszerte megvalósuló társadalmi rendje mentheti meg az emberiséget a legborzasztóbb megpróbáltatástól, a háborútól. Ezért nem volt hajlandó elnézni a marxizmus ténitáinak az eltorzítását, szó nélkül hagyni az elhajlók tévedéseit — hamisításait. S bár — mint láttuk — tisztelben tartotta a művészet speciális jellegét, társadalmi — történelmi rendeltetéséről, tudatnevelő, lélekmesztő hasznáról véleménye mellett konzekvensen kitartott. Általában is óvott a pántonkivüliek iránt lábrakapott elvtelen udvarlástól, mert az ilyen gesztusokban a potenciális szövetségesek lebecsülését, becsapását látta. De különösen súlyos hibának vélte az efféle hízelgést, a vita fáradságától ózdkodó fraternizálást az értelmiségiekkel szemben, akiket — szerinte — felvilágosítással, tájékoztatással, érvekkel kell a forradalom eszméjének megnyerni, s nem szabad korrupcióval, szakmai privilégiumok kreálásával, a magánszektor kiterjesztésével próbálkozni.

Mélységesen tisztelte a szaktudást, de mint nagyműveltségű embert soha nem ejtette rabul a specialisták tolvajnyelve. Teljesen érzéketlen maradt a sznobizmus kísértéseivel szemben, bennfenteskedéssel, álintellektuális fontoskodással nem lehetett megtevesztetni. Érdekes az a válasza, melyet Szigeti József idéz egyik tanulmányában, s amelyet Lunacsarszkijnek címzett a filozófiai útkereséseket, ma úgy mondanók: kísérleteket bírálva: „Nem önök keresnek, hanem önöket keresik, ez a baj! Nem önök foglalnak állást saját szempontjukból (mert hiszen önök marxisták szeretnének lenni) a burzsoázia filozófiai divat minden egyes fordulatával kapcsolatban, hanem ez a divat megy el önökhöz, megejtí önöket új, idealista ízű hamisítványokkal: ma a la Ostwald, holnap a la Mach, holnapután a la Poincaré.” Legékebben

erről az eltökéltségeről talán a Clara Zetkinnel lefolyt beszélgetés alapján értesülhetünk. Clara Zetkin Lenin-interpretációját Lunacsarszkij visszaemlékezései is igazolták, de leginkább mégis azok a nehéz küzdelmek, melyeket Németország kommunistáinak a vezetésével a progresszív erők a hitlerizmus térhódítása ellenében végigharcoltak. Az antifasiszta összefogás kulturális megnyilatkozásait a lenini program alapján szervezték meg azok az írók, művészek, pártmunkások, akik jól megértették, hogy csak a pártos álláspont szilárdságával lehet a demokráciát megvédeni. Manapság, amikor Nyugat-Németország felől megpróbálják haadó hagyományoknak feltüntetni a burzsoáz liberalizmus anarchista kinövéseit, nem lehet elégszer emlegetni a weimari korszak valóban követendő tradícióit, a képzőművészek náciellenes, mozgalmi helytállását, a korabeli alkalmazott grafika politikai hatásosságát. Azok a szavak, amelyeket Lenin Clara Zetkinnek mondott, a négy évtized előtti német viszonyok között különösen elevenné váltak, de azóta se veszítették el időszíűségüket. Azoknak pedig, akik a szocialista kultúremlerek ambíciójával lépnek fel a nyilvánosság előtt, nem ártana figyelmesebben átgondolniuk Leninnek ezt az üzenetét is. „Ami szép, azt meg kell tartani, példának kell tekinteni, belőle keil kiindulni, még ha 'régí' is. Miért kellene elfordulnunk az igazán széptől, lemondani róla mint a további fejlődés kiindulópontjáról, csupán azért, mert 'régí'? Miért borulnánk le az új előtt, mint valami istenség előtt, amelynek engedelmeskedni kell, csak azért, mert 'új'? Ez esztelenség, nem más, mint esztelenség. Egyébként van ebben még jó adag konvencionális képmutatás és a nyugati művészet divatjának túlságos tisztelete. Persze, nem tudatosan. Mi jó forradalmárok vagyunk, de kötelességünknek tartjuk bebizonyítani, hogy 'a burzsoáz kultúra színvonalán' állunk. Nekem van bátorságom hozzá, hogy 'barbárnak' tűnjek. Nem tudom az expresszionizmus, futurizmus, kubizmus és még tudj'isten milyen izmus alkotásait a művészi lángelme magasabbrendű megnyilvánulásainak tekinteni. Nem értem őket. Nem találom bennük semmi gyönyörűséget.”

Ezért a vallomásért szokták a polgári szerzők elmarasztalni Lenin állásfoglalásait a művészetéről. A pluralista marxisták se győzik ismételtetni, hogy Lenin nem értett a képzőművészethez. Viszont ő nem is állította, hogy kompetens lenne szakkérdések megvitatására, ezt még az irodalommal kapcsolatosan se vindikálta magának, holott literátor legyen a talpán, aki Herzen, Lev Nyikolajevics Tolsztoj, Gorkij dolgában tudományosan helytállóbbat közöl mint Lenin. Az irodalomra, művészetre utaló reflexióit — szándékosan — mindig is a közönség, a laikusok millióinak a szemszögéből fogalmazta meg. Mozgalmi jelmondatá váltak ezek a sorai: „A művészet a népé, legmélyebb gyökereit a széles dolgozó tömegek sűrűjébe kell lebecsátania. Ezek előtt a tömegek előtt kell érthetőnek és kedvesnek lennie. Ezeknek a tömegeknek az érzéseit, gondolkodását és akarátát kell összefognia, őket kell felemelni.” Vulgarizálás lenne ez? Inkább elemi követelmény, ami nélkül igényes szocialista tömegkultúra soha nem bontakozhat ki.

Azt az esetet már ritkábban hozzák fel a kérkedők, amikor Lenin az 1905-ös forradalom idején egy éjszakát D. J. Lescsenko lakásán töltött, s ott alvás helyett Knackfuss művészmonográfiának a sorozatát tanulmányozta.

— Milyen vonzó terület a művészettörténet! — mondta másnap. — Mennyi tennivaló akad itt egy kommunista számára! Reggelig nem tudtam elaludni, folyton csak a könyveket böngésztem, egyiket a másik után. S bosszantott, hogy nem volt és nem is lesz időm művészettel foglalkozni.

Sohase akart a szaktudósok fölé kerekedni a részletkérdésekben, nem szólt bele a műhelyproblémákba, de azzal például tisztában volt, amivel sok hivatásos, fokozatos műtörténész sincs, hogy tudniillik a művészet nem egyféle, múltbeli és jelen eredményeit nem lehet egyetlen üdvöztető dogma előírásai szerint rangsorolni, sem a hagyományokból, de a kedvenc kollégák műveiből sincs mód akár a legvonzóbbat is abszolutizálni. Mégis ő adta meg



a legfényesebb rangot a művészeknek, mint olyan elméknek, akiknek a munkássága az emberi szabadság egyetemes érvényesítéséhez nélkülözhetetlen, az igazságos társadalom tevékeny harmóniájához szükséges közműveltség alkotóeleme.

A hatalom birtokában Lenin nagy súlyt fektetett a hatáson népművelési munka megszervezésére. A szocialista építés legközvetlenebb feladatkörébe sorolta a műveltség általános terjesztését, az ismeretanyag bővítését, a tudás megszerzése lehetőségeinek a biztosítását. E tekintetben nem tartott rangsort, soha nem gondolt arra, hogy előbb a gazdaságot kell felvirágoztatni, s mikor ez már megtörtént, kellene a tudati fejlődéssel foglalkozni. Bizton erősítgette, hogy a politika, az ökönomia terén se lehet tartós sikereket elérni a művelődésügy elhanyagolása mellett. (Bár ugyanakkor megtörtént eseteket hozott fel — a NEP-korszak elején — arra, hogy az irodalmi, művészi alkotómunkát milyen észrevehető mértékben árnyalják, módosítják éppen a gazdasági változások.) A kulturális juttatások programba vételét nem választotta el a forradalmi társadalomátalakítás legelemibb feltételeitől. Másfél esztendővel a Téli Palota ostroma után, igen nehéz helyzetben fogalmazta meg a kitűzött célok egyidejű elérésének a lényegét: „A Szovjethatalom legfontosabb munkája éppen arra irányul, hogy ténylegesen biztosítsa a dolgozóknak és kizsákmányoltaknak azt a lehetőséget, hogy a valóságban éljenek a kultúra, a civilizáció és a demokrácia áldásaival...” De mert — miként már említettük volt — Lenint nem feszélyezte a szellemi előkelőségek etikettje, nyíltan kimondta, hogy a kulturális forradalmat a tömegek érdekében tartja megvívandónak. „Szabad-e egy kisebbségnek édes, sőt különleges süteményeket felszolgálni, amíg a munkás- és paraszttömegek még fekete kenyéren tengődnek? Én ezt, ami kézenfekvő, nemcsak a szó betű szerinti értelmében gondolom, hanem képletesen is. Tartsuk mindig a munkásokat és a parasztokat szem előtt. Tanuljunk az ő kedvéért gazdálkodni és számot vetni a művészet és a kultúra területén is.” Nem átalotta ennél még élesebben is fogalmazni: „Ugyanakkor, mikor ma Moszkvában, tegyük fel, tízezer, de holnap már újabb tízezer ember élvezi elragadtatva a ragyogó színházi előadásokat — millió és millió ember arra vágyódik, hogy olyan műveltségben részesüljön, amely megtanítaná arra, hogy a föld gömbalakú és nem lapos, és hogy a világot természeti törvények kormányozzák és nem boszorkányok és varázslók, együtt a 'mennyei atyával'.” Botcsinálta dialektikusok — s ez kétségtelen — manapság fanyalagva olvassák Leninnek ezeket a figyelmeztetéseit, mondván, hol van a tavalyi hó, a Nagy Októberi Szocialista Forradalom után ötvenöt évvel, Magyarország felszabadulása után több mint negyed századdal anakronizmus ezekre a problémákra emlékeztetni. A telekommunikációs készülékek széleskörű elterjedése, az oktatási, a közművelődési rendszer rohamos fejlődése mellett vajon aktuális-e még ilyen szélsőségesen differenciálni a kulturális befogadás körében? Könnyű lenne a lenini intelmek igazolására az ENSZ jelentéseire hivatkozni, melyek a föld össznépes-

ségének kétharmados többségéről riasztó adatokat közölnek. Ám egy fejlett szocialista ország tudati rétegződése mellett se árt az ismeretek világnézeti igazodására emlékeztetni. Hiszen ma is érvényes — itt és világszerte — amit Lenin a proletárkultúráról szóló határozati javaslatban megfogalmazott, s ami a néphatalom birtokában az állampolitika kötelességévé tette a pártos művészet támogatását.

„A Munkás-Paraszt Szovjetköztársaságban a népművelésügy egész szervezetét, mind a politikai felvilágosítás terén általában, mind pedig különösen a művészet területén át kell hatnia a proletárdiktatúra céljainak sikeres megvalósításáért, vagyis a burzsoázia megdöntéséért, az osztályok megszüntetéséért, az ember ember által való bármiféle kizsákmányolásának kiküszöböléséért folyó proletár osztályharc szellemének.

Ezért a proletariátusnak mind élcsapata, a kommunista párt által, mind általában a legkülönfélébb proletárszervezetek egész tömege által a legtevékenyebben és a legdöntőbb módon kell résztvennie a népművelés minden területén.

A legújabbkori történelem minden tapasztalata, különösképpen pedig a világproletariátusnak a Kommunista Kiáltvány megjelenése óta folytatott több mint félévszázados (most már mondhatjuk: évszázados) forradalmi harca vitathatatlanul bebizonyította, hogy a forradalmi proletariátus érdekeit, álláspontját és kultúráját csakis a marxista világszemlélet fejezi ki helyesen.

A marxizmus mint a proletariátus ideológiája azáltal tett szert világtörténelmi jelentőségre, hogy korántse vetette el a polgári korszak igen becses vívmányait, hanem ellenkezőleg, magáévá tette és feldolgozta mindazt, ami az emberi gondolkodás és kultúra több mint kétezer éves fejlődésében értékes volt. Csakis az ezen az alapon és ebben az irányban továbbfolytatott, a proletárdiktatúra mint a minden kizsákmányolás ellen folyó végső harc gyakorlati tapasztalatai által megihletett munka ismerhető el az igazi proletárkultúra fejlesztésének...”

A haladó hagyományok megbecsülésére — a monumentális propaganda meghirdetésekor — közvetlen intézkedések is történtek. A forradalmárok, politikusok, ideológusok emlékművei mellett napirendre került egy sor író, festő, komponista szobrának a felállítása is, köztük érdekes Tolsztoj, Dosztojevszkij, Lermontov, Puskin, Gogol mellett Rublev, Kiprenszkij, Alekszandr Ivanov, Vrubel, Muszorgszkij, Chopin nevét megemlíteni. A szocialista művelődésnek — a lenini értelmezés szerint — eleven alkotóeleme a régi nagyok hagyatéka. A történelem progresszív értékei, szellemi kincsei elősegítették és segítik a dolgozó emberiség felszabadításának előkészítését, inspiratív jelentőségük van a tudományos világnézet megalkotásában, tudatosításában, az új embertípus kialakításában, a modern idők korszerű műveltségének a megalapozásában. A munkásosztály forradalmi hivatásának egyetemességében helyet kap a múlt minden maradandó értéke, hiszen a klasszikusok éppen azáltal váltak halhatatlanná, hogy életművükkel előre mutattak a szocialista társadalom szerkezeti összhangjának irányába.

Pogány Ö. Gábor



# A SZÉKESFEHÉRVÁRI XI. SZÁZADI SZARKOFÁG EREDETE ÉS IKONOGRÁFIÁJA

## 1.

A székesfehérvári középkori bazilika leletanyagában kiemelkedő hely illeti meg az 1803-ban talált, s később a Nemzeti Múzeumba szállított szarkofágot.<sup>1</sup> Művészettörténeti-régészeti kutatásunk elég későn figyelte fel a hazai emlékeink között mindmáig páratlan darabra. *Henszlmann Imre* aquincumi lelőhellyel még ókeresztény emlékeknek tartotta,<sup>2</sup> adatait és keltezését *Rómer Flóris* helyesbítette.<sup>3</sup> *Rómer* utalt először arra, hogy a szarkofág művészettörténeti jelentőségén kívül Árpád-kori királyaink története szempontjából is fontos lehet.<sup>4</sup> *Hampel József* — többször megemlítve a szarkofágot<sup>5</sup> — megjelölte rokon emlékeinek körét is: rámutatott az itáliai „bizantinizáló” faragványokkal való kapcsolatára.<sup>6</sup>

A szarkofág értékelése *Varju Elemér* kutatásaival kapott új szint. Előbb az István-legendák vizsgálatakor — *Hartwic-legendának* a temetésről szóló adataihoz — párhuzamként — idézte,<sup>7</sup> majd azonosította a legendában említett kőkoporsóval.<sup>8</sup> *Varju* elméletét továbbfejlesztette, és újabb párhuzamok idézésével igyekezett alátámasztani *Gerevich Tibor*, átvéve *Varju* feltevését a szarkofág eredeti elhelyezéséről is.<sup>9</sup> A stíluskritikai — keltezési vizsgálatokat gyakorlatilag lezárta *Dezsényi Dezső*.<sup>10</sup> A szarkofág ikonográfiáját önálló vizsgálódási területként először *Káddár Zoltán* kezelte. Korábbi elejtett utalások<sup>11</sup> után gazdag összehasonlító anyag alapján kimondotta, hogy a szarkofág díszítésében az antik triumphus-ábrázolások motívumai éledtek fel, a keresztény örökélet szimbólumokkal gazdagítva.<sup>12</sup> Az egyes motívumok formai előzményeit felkutatva, a szarkofág díszítményeit uralkodó koporsójára illőnek határozta meg.<sup>13</sup>

A szarkofág díszített felületének sajátos ritmusát, szerkesztésének okait *Nagy Emese* vizsgálta: megállapította, hogy római kori szarkofág átfaragásával készült, s ennek tagolását őrzik a díszítményei.<sup>14</sup>

*Entz Géza* a szarkofágot rokon hazai emlékeink sorába illesztette,<sup>15</sup> majd *Szakál Ernő*vel két faragványtöredék segítségével fedelének rekonstrukcióját kísérte meg.<sup>16</sup> Új szempontok alapján az életfák emberalakúságát *Fettich Nándor* Krisztus-jelképként értelmezte.<sup>17</sup> Az életfák emberi testnek megfelelő arányaiból *Kralovszky Alán* jelképes emberábrázolásra következtetett, Ádám és Éva alakjának szimbólumára.<sup>18</sup> Egyeztetve a legendáknak István király sírjára vonatkozó adataival, *Kralovszky* kimutatta, hogy a szarkofágban első királyunkat nem temethették el.<sup>19</sup> Feltevése szerint — kétséges lévén a stíluskritikai alapon történt keltezés — a szarkofágot a X. század végén alakították át Géza fejedelem és esetleg felesége temetkezésekor.<sup>20</sup>

## 2.

A szarkofág kutatásának története a fentiek szerint tehát az alábbi három, egymással szorosan összefüggő kérdés köré rendeződik:

- a) Kit temettek el a szarkofágban?
- b) Díszítményeinek van-e az örök élet gondolatkörén túlmutató tartalma?

c) Hogyan illik XI. századi műveltségünk történetébe?

Vizsgálatainkat az alábbiakban e kérdések szerint csoportosítjuk.

## 3.

A szarkofág egy személyhez való kötése abból a megfigyelésből indult ki, hogy egykorú emlékeinkhez viszonyítva, ilyen magas szintű művészeti alkotás csak királyi temetkezésre szolgálhatott.<sup>21</sup>

Mivel a székesfehérvári bazilika eddigi ásatásai a bazilika területén XI. századra keltezhető leleteket alig találtak,<sup>22</sup> bizonyosra vehetjük, hogy a templomban a XI. században csak a királyi család tagjait temették.<sup>23</sup> A szarkofágot minden bizonnyal a XI. században faragták, lelőhelye révén tehát csak a királyi család valamelyik tagjának temetésére készülhetett.

Királyaink csak a XII. századtól kezdve, tehát István király és Imre herceg szentté avatása után temetkeztek rendszeresen — bár ekkor sem kivétel nélkül<sup>24</sup> — Fehérvárott.

István király fehérvári temetkezése bizonyos, a későbbiek sorát Kálmán király nyitotta meg.<sup>25</sup> Kálmán sírját minden bizonnyal megtalálták még *Henszlmann* ásatásai előtt; a sírból származó királyi jelvények és ékszerek egy részét *László Gyula* határozta meg.<sup>26</sup> Mivel ezeket földben, azaz a templom padozata alá ástott sírban találták, a szarkofág nem lehetett Kálmán királyé.

István és Kálmán eltemetése között egyetlen királyunkat sem temették Fehérvárott. Pétert Pécsen,<sup>27</sup> Aba Sámuel előbb talán Feldebrőn, majd a hagyomány szerint Abasárott,<sup>28</sup> I. Endrét Tihanyban<sup>29</sup> temették. I. Béla holttestét Szekszárdra vitték,<sup>30</sup> Gézáét Vácra,<sup>31</sup> László királyt Váradra szállították.<sup>32</sup> Salamon száműzetésben halt meg vagy esett el,<sup>33</sup> holttestének hazakerültéről nem tudunk.<sup>34</sup>

A XI. századi királynék közül Gizella minden bizonnyal Bajorországban halt meg,<sup>35</sup> Péter feleségének sorsáról — temetéséről nem tudunk,<sup>36</sup> Aba király felesége gyermekeivel elmenekült.<sup>37</sup> I. Endre feleségét bizonyára Tihanyban temették,<sup>38</sup> — mint általában a királynékat, férje temetkezésének helyén.

A királyi hercegek és hercegnők közül egynek temetkezéséről sincs a XI. században adatunk, Imre herceg kivételével.<sup>39</sup>

A szarkofág díszítményei szerint lehetne főpap koporsója is; azonban a királyi család környezetében egyedül Szent Gellérre utalhatnánk, őt pedig előbb Pesten sebtében, majd Csanádon (Marosvárott) temették el.<sup>40</sup>

Ezek szerint a szarkofágban vagy István királyt, vagy Imre herceget temethették; Géza fejedelem koporsója aligha lehetett, hiszen temetésének helyét és módját nem ismerjük, s ellentmond ennek a feltevésnek, hogy újabb kutatások szerint Fehérvár nem volt X. századi fejedelmi székhely.<sup>41</sup>

István király temetésének, illetve sírjának leírását két legendaváltozatból, a kisebb és az ún. Hartwic-féle változatból ismerjük.<sup>42</sup> A Hartwicnál említett „fehérmárvány” koporsót *Varju* a fehérvári szarkofág anyagára,



fehér budai mészkőre vonatkoztatta.<sup>43</sup> A terminológia kérdéséről függetlenül, eleve cáfolja az azonosítást, hogy a legenda félreérthetetlenül földbe ástott sírról beszél, amelyet a templom padlójába illesztett kőlap fedett, és talán meg is jelölt.<sup>44</sup> A fehérvári szarkofág díszítése egyértelműen szabadon álló, nem földbe süllyesztett, fenekével a templom padlójába illesztett kőkoporsóra vall.<sup>45</sup> Teteje sem lehetett lapos.<sup>46</sup>

*Varju* ezt az ellentmondást a koporsó elrejtésével akarta feloldani, mondván, hogy az István uralkodását követő időkben a belpolitikai helyzet sűrű változásai, a Vazul-ág Istvánnal szembeni gyűlölete miatt a szarkofágot, amely feltevése szerint eredetileg díszítetlen végével a mennyezetes (ciboriumos) oltár emelvényéhez támaszkodott volna, a fehérvári papok elásták.<sup>47</sup> A legenda „földben lappangó kincs”-re való utalása<sup>48</sup> ez esetben azonban nem utalhat elrejtésre, egyszerű hagiographikus fordulat. *Varju* magyarázatát tehát éppúgy, mint a legendák és a szarkofág egyeztetését, el kell vetnünk.<sup>49</sup>

Igy a szarkofágot egyedül Imre herceg temetésével hozhatjuk kapcsolatba.

#### 4.

Imre herceg 1031-ben halt meg.<sup>50</sup> Temetésének helyéről legendája egyik utalása tájékoztat: sírja a fehérvári templomban volt.<sup>51</sup> Temetésének körülményeiről azonban egyetlen forrás sem beszél. A legenda nem szól Imre herceg maradványainak 1031 és 1083 között *translatio*-járól; bizonyos tehát, hogy az *elevatio* — alkalmasint 1083. november 5-én — eredeti sírjából történt.<sup>52</sup>

Látszólag ez ellen szól, hogy Hartwic szerint a fehérvári templomot István halálakor előbb fel kellett szentelni, s csak azután kerülhetett sor a temetésre.<sup>53</sup> Észreint 1039 előtt a bazilikába senkit sem temethettek volna.<sup>54</sup>

Hartwic-kal szemben a kisebb legenda a fehérvári templomot István által befejezettnek mondja.<sup>55</sup> Erre vall, hogy a koronázási palást (eredetileg miseruha) 1031-ben a királyi család ajándékaképpen került a fehérvári egyház birtokába.<sup>56</sup> Bár a koronázási paláston Imre herceg halálára semmi utalás nincs, nem lehetetlen, hogy éppen az ő lelki üdvére végzendő ájtatosságokért kapta a fehérvári egyház.<sup>57</sup>

Tudjuk továbbá, hogy a templom építkezései a XI. század első harmadában megindultak.<sup>58</sup> S ha 1031-ben még csak egy része állott is a bazilikának, a fehérvári káptalan magva, mint egyházi testület, a koronázási palást adata szerint már létezett. *Nincs tehát olyan adat, amely Imre hercegnek a bazilikában való eltemetése ellen vallana.*

Az építkezés 1038-ban — Hartwic szerint — még tartott. A legenda azonban szó szerint így mondja: „...ecclesia ab ipso constructa ... nondum erat

dedicata, ... statuunt pontifices prius basilicam sanctificare”<sup>59</sup> ... Hartwic igen laza, mondhatnók: pongyola fogalmazása nem egyértelműen az *építkezés* befejezetlenségét tanúsítja, hanem csak a bazilika *felszentelését* említi. Tekintettel arra, hogy a bazilika közel lehetett a teljes befejezéshez, s közel István király halála napjához két, Magyarországon korán felbukkanó Mária-ünnep (augusztus 15. és szeptember 8.) volt, valószínűleg a temetés csak siettette a dedikációt.<sup>60</sup> Hartwic mondatából azonban kiderül, hogy a *főoltárt* szentelték fel, ami egybevág a király sírhelyének kérdésével, akit a templom közepén, tehát a főhajóban temettek el.<sup>61</sup> A sírhely megválasztása nem véletlen; nyilván a diadalív közvetlen közelében, azon a helyen, ahová csak a templom alapítóját volt szokás temetni, volt a királyi sírhely. Hasonló helyen temették az első kalocsai érseket (Asztrik),<sup>62</sup> az első kalocsai székesegyház építtetőjét, és a feldebrői templom kegyurát.<sup>63</sup>

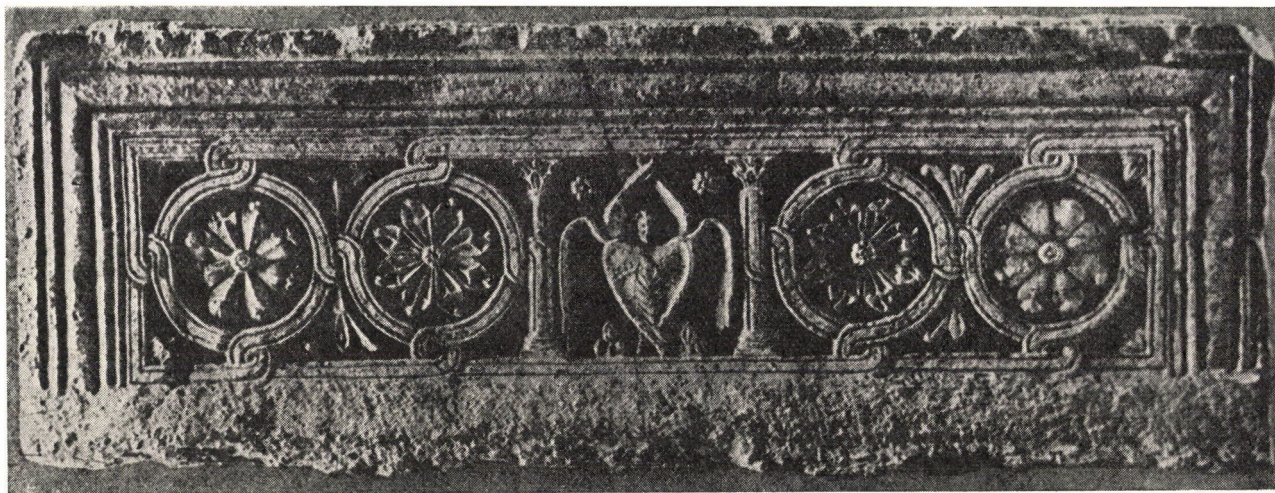
Igy valószínű, hogy Imre herceget a bazilika egyik, korábban elkészült részében, nem apja sírjának közelében temették el.<sup>64</sup> Ha a főhajó felszentelésére 1038-ban került sor, 1031-ben csakis valamelyik mellékhajóban temetkeztek.

A szarkofág eredeti elhelyezésének *Varju*-féle feltevése, hogy a főoltár emelvényéhez illeszkedett volna díszítetlen végével, a fentiek értelmében lehetetlen. Kérdés azonban elhelyezése a mellékhajóban is.

Az oltárhoz csak a szentté avatás után illeszthették volna, „ereklyetartóként” a kőkoporsót.<sup>65</sup> Imre herceg szentté avatása azonban nem *translatio*, hanem *elevatio*, azaz a maradványok — immár ereklyék — felemelése kíséretében történt.<sup>66</sup> Az oltár közelében temetkezni egyébként is csak a diadalíven túl, tehát a templomhajóban szabad.<sup>67</sup> Ambrosius elméletét a főpapnak az oltár közvetlen közelébe való temetéséről királysírokra szabályként semmiképp sem vonatkoztathatjuk.<sup>68</sup> Mivel a keresztény temetkezési forma kötelezően a nyugat — keleti fektetést írja elő, arccal Keletnek fordítva a halottat,<sup>69</sup> s bizonyos, hogy a szarkofág megmunkálatlan végével felfelülethez illeszkedett, csak a templom nyugati oromfalánál helyezhették el. Bár a bazilika ásatásai csak egy részét tárták fel, s a *Henszlmann*-féle térképhez kétség fér,<sup>70</sup> úgy látszik, hogy a déli mellékhajó nyugati végében, tehát a déli torony tövében nem tárt fel sírokat.<sup>71</sup> Lehet, hogy fenekével a padlóba süllyesztve itt állott Imre herceg szarkofágja.<sup>72</sup> Imre herceg sírhelyének csodatévő híre tehát feltevésünk szerint ehhez a szarkofághoz tapadt.

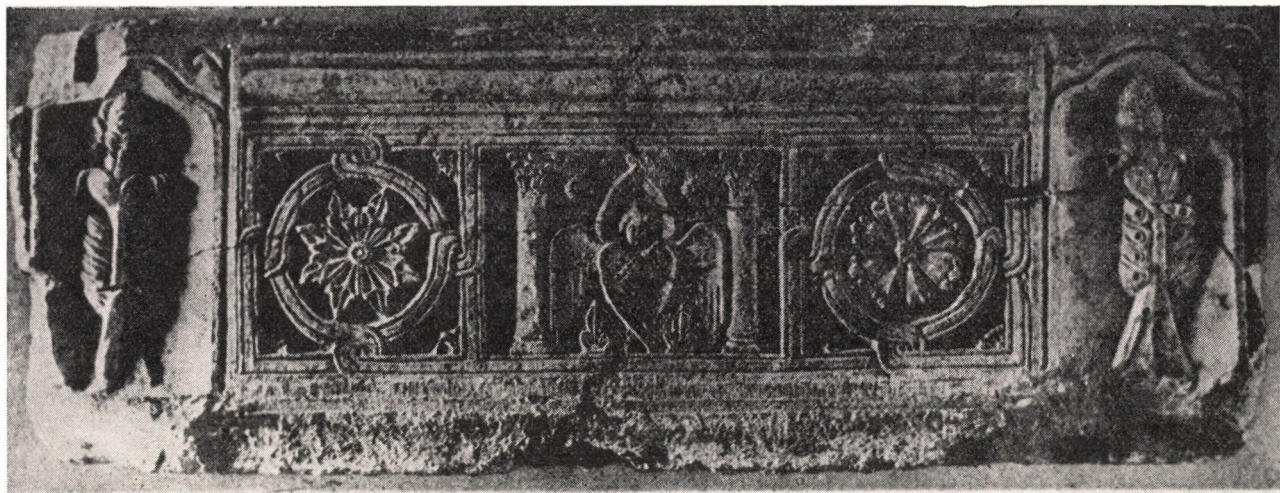
#### 5.

A szarkofágot Imre herceg sírládájának határozva meg, fokozott figyelmet kell fordítanunk ikonográfiájára. A díszítmények és rendszerük eddig többnyire sommás,



1. A szarkofág jobb („északi”) oldala





2. A szarkofág bal („déli”) oldala

utalásszerű helyet kaptak értékelésében, néhány igen értékes megfigyelés ellenére is.

A szarkofág történeti azonosításának kritériuma lett ikonográfiájának feltárása Káddár Zoltán vizsgálataiban. Az antik triumphus-eszme visszacsengésének felismerése után díszítményeinek egyes elemeiben az örök élet szimbólumait határozta meg. Kimutatta, hogy a szarkofág keleti végének lelket vivő angyala a Mária halála (KOIMHCIC)-jelenetből kölcsönzött motívum.<sup>73</sup> Vizsgálatainak eredményeként a szarkofágot uralkodó — Szent István — sírládájának tartotta.<sup>74</sup>

Fettich Nándor Krisztus jelképét vélte felismerni az „ember alakú” életfákban.<sup>75</sup> Eltekintve attól, hogy a növények „emberalakú” volta a szarkofág eredeti Áttisfiguráinak testarányait és helyzetét a rendelkezésre álló felület és térbeli tagoltság szerint tükrözi,<sup>76</sup> a Krisztus-jelkép(ek) helye a díszítménycsoport központi helyén lenne.

Kralovánszky Alán a növényeket — ugyancsak „ember alakú” arányaik alapján — Ádám és Éva jelképeinek tartotta. Így a növények szárának furatos díszítése genitáliák jelképe lenne.<sup>77</sup> E feltevés ellen szól, hogy a szarkofágplasztikában Ádám és Éva ábrázolása — legalábbis a fehérvári szarkofág rokon leleteinek körében — teljesen ismeretlen, valamint az, hogy a furatos díszítést a szarkofág átfaragása idején az elefántcsont- és a kőplasztikában általánosan elterjedt, technikai-díszítő fogásként ismerjük.<sup>78</sup>

A szarkofág díszítményeinek szimbolikus értelmén túlmutató jelentőségét Moravcsik Gyula ismerte fel, az

István- és Imre-legendák bizonyos motívumainak párhuzamára gondolva.<sup>79</sup> Sajnos, megfigyelése kiaknázatlan maradt. Az egyes motívumok eltérő értelmezése, a szarkofág eredetének újabb magyarázata megköveteli ikonográfiájának revízióját is. Az egyes elemek pontos meghatározásához szükséges a díszítés minden tagjának értékelése is.

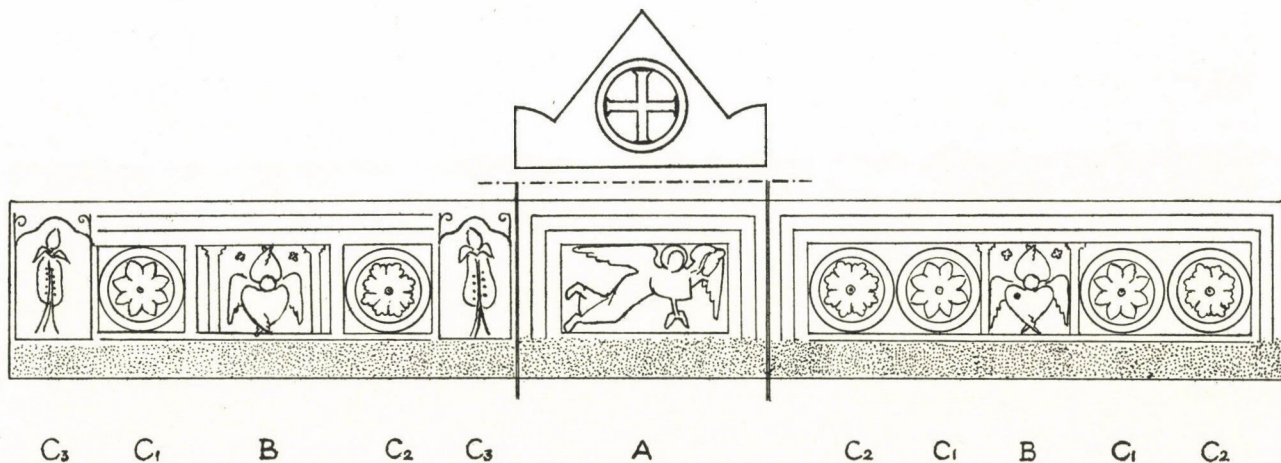
A szarkofág díszítményeinek rendszere két nagy csoportra oszlik:

A) A szalagfonat és háromlevelű palmetták, a kerektelés-felületosztás, illetve a térkitöltés elemei;

B) A szalagfonat tagolta mezőkben a lélekvivő angyal, kétoldalt középen hatszárnyú angyalalak, a déli hosszoldal szélső mezőjében húsos levelű tobozos növények a déli hosszoldal angyala és az északi hosszoldal négy mezőjében 8–8 szirmú rózsza (rosetta) áll (1–3. kép).<sup>80</sup>

A fenti két csoport jelentősége bizonyos egyszerűsítéssel a következő: az A) — az ornamentális — díszítménycsoport eredeti tartalmukat vesztett, önálló szimbolikus értelem nélküli díszítőelemekből áll. A B) — szimbolikus — díszítménycsoport szimmetrikus rendjében feltehetően az egyes elemek jelentését egybefogó gondolat rejlik.

Az A) díszítménycsoport alapján sikerült a szarkofág művészeti eredeztetését és keltezését hozzávetőleg meghatározni;<sup>81</sup> Imre herceg sírládájaként azonban évnvi pontossággal 1031-ből keltezzük. Bár a hazai emlékanyag — elsősorban Zalavár — felé jelentős szálak vezetnek, Bogyay Tamás a szarkofágot elhatárolta ettől a csoporttól, s a bizánci (hatású) művészet legmagasabb szintű alkotásaihoz sorolta.<sup>82</sup> Gerevich Tibor és Dercsényi



3. A szarkofág ikonográfiája — elméleti rekonstrukció



Dezső vizsgálatai nyomán<sup>83</sup> újabb adatokat hozva, *Entz Géza* azonban ismét az „italo-bizantin” művészeti körhöz kötötte.<sup>84</sup> *Csányi Károly* bolgár és bizánci rokonleteket ismertetett;<sup>85</sup> ezek, valamint a szalagfonatos dalmáciai faragványok<sup>86</sup> és a szalagfonatos díszítmény Pontus-vidéki előzményei,<sup>87</sup> továbbá XI. századi kijevi, ugyancsak szalagfonatos faragványok,<sup>88</sup> s távolabbról a közép-bizánci elefántesont-plasztikát idéző sajátosságok (a repülő angyal ruhájának redőzete, a furatos díszítéssel való felület-élnkítés, az „életfák” virtuóz felületkezelése) alapján az italo-bizantin eredeztetést nem tartjuk lezártnak.<sup>89</sup>

A B) díszítménycsoporton belül a motívumok két egységből, növényi eredetű motívumokból és angyal-ábrázolásokból állanak. A növényi díszítőelemek lényegében az angyalábrázolások tartalmának háttérét-keretét adják meg.

## 6.

A szarkofág ikonográfiájának kulcskérdése a kétféle angyalábrázolás. Kutatásunk a keleti vég angyalát, kezében a csecsemő-alakkal, kezdetől fogva a lelket a mennybe vivő angyal ábrázolásának fogta fel.<sup>90</sup> Egyértelműen kerubnak nevezték a hosszoldalak központi mezőiben levő hatszárnyú-emberarcú angyalfigurákat.<sup>91</sup>

Az előbbi esetben az azonosítás alapjául bizánci<sup>92</sup> és talán franciaországi (XII. századi) párhuzamok szolgáltak.<sup>93</sup> A *kerub* megnevezés azonban téves; a hatszárnyú és emberarcú angyalalak valójában *szeráf*. A *kerubok* megjelenítésének alapja Ezékiel próféta látomása, amely határozottan *négyszárnyú* angyalokról szól;<sup>94</sup> ezzel szemben Izaías próféta látomásában a *szeráfok hatszárnyú*, szárnyaikkal testüket-tagjaikat fedő, illetve repülő teremtmények.<sup>95</sup> Jóllehet a VI. századtól kezdve ezeknek a látomásszövegeknek megjelenítése, illetve hibás felidézése számos változatot teremtett a kerub- és a szeráfábrázolásokban, a fehérvári szarkofágon kétségtávol szeráfot ábrázoltak.<sup>96</sup>

Összevetve a lelket mennybe vivő angyal alakjával, a szeráfok szerepe igen lényeges: szimmetrikus elhelyezésük a mintegy közrefogott repülő angyallal határozott szerepkülönbséget mutat (4. kép).



4. A lélekvivő angyal a szarkofág „keleti” végén

Az angyaltan a kilenc angyali kart három rendre tagolta, s ezek közül a legfelső, legmagasabb rendben — az Úrhoz legközelebbiben —, az Úr trónja mellett találjuk a szeráfokat. Az angyalhierarchiának Pseudo-Dionysius Areopagita óta változatlan<sup>97</sup> rendje az angyali karok tagjainak *szerepét, feladatát* is élesen megkülönbözteti.<sup>98</sup> A fehérvári szarkofág angyalalakjai a hierarchiába illeszkedve a következő szerepben tűnnek fel:

1. a két szeráf az Úr trónját körülvevő, az Urat szüntelen magasztaló angyalok rendjében van (5. kép),



5. A lélekvivő angyal

2. a lelket vivő angyal — az őrangyal?<sup>99</sup> — a küldetést teljesítő angyalok közül való (Angelus minister)<sup>100</sup> (6. kép).

A szeráfok szereplése és a lelket vivő angyal ilyen formán nem pusztán jelképek, hanem *történést, egy lélek mennybevitelét* jelenítik meg. Ugyanakkor a szeráfok ilyen jellegzetes ábrázolása meghatározza a történet *helyét*, hiszen a szeráfok az Úr trónjának közvetlen közelében lebegnek.<sup>101</sup> Ez azonban megköveteli, hogy a szarkofág fedelének<sup>102</sup> homlokmezéjében Krisztus-jelképet véljünk. Megerősíti ezt nemcsak a rekonstrukciós kísérlet, hanem



0 1 2 3.1 cm

6. Lélekvivő angyal. — Amulett, Rjazany, XI. század (Mongajt, A. L.: 1955. nyomán.)



a rokon kievi szarkofág, Bölcs Jaroszláv (+1054) sírládája is.<sup>103</sup>

*Moravcsik Gyula* megfigyelése az István- és Imre-(valójában csak az Imre-)legendával való kapcsolatról,<sup>104</sup> s *Kádár Zoltán* vizsgálatait<sup>105</sup> lényegében megjelölték a fenti jelenet értelmezésének útját. Az egyeztetés azonban megköveteli bizonyos részletkérdések tisztázását.

*Kádár Zoltán* a lélekvivő angyal motívumát, mint kölcsönzött ikonográfiai skémát, a Mária halála (KOIMHCIC)-jelenetektől eredeztette.<sup>106</sup> Ezt alábbi megfigyeléseink módosítják.

A lélekvivő angyal lényegében ugyanazt a szerepet, illetve küldetést teljesíti Mária halálánál, mint a fehérvári szarkofágon szereplő jelenetben. Csakhogy a KOIMHCIC-ábrázolások angyalai — elenyésző kivétellel<sup>107</sup> — a lélekért aláereszkednek, s maga a lélek-gyermek Krisztus kezében van,<sup>108</sup> a fehérvári angyalábrázolás azonban a *lelket vivő* angyalt mutatja. Ez a látszólag jelentéktelen különbség, valamint a képszerkesztésbeli eltérések elválasztják szarkofágunk angyalát a KOIMHCIC-angyal-figurától.

Nagyjából a IX. századtól kezdve ismerjük ennek a szkematikus angyalábrázolásnak a példáit a Mária halála-jelenettől függetlenül. Ritka kivételtől<sup>109</sup> eltekintve, általában Jézus ábrázolásaival szerepel; a *Keresztrefeszítés*, a *Keresztlevétel*, a *Sívalás* jeleneteiben.<sup>110</sup> A Rabbula-codex (VI. sz.) miniatúrája egy másik angyalábrázolás-csoport első példája: a valóban az antik triumphus-jelenetet idéző *Pantokratőr*, illetve *Maestas Domini* kísérelőjét jeleníti meg.<sup>111</sup>

Megfogalmazásában feltétlenül az előbbi skémák valamelyikéből származik a Franciaországban kb. a XI. sz. közepén feltűnő angyalalak. Az Utolsó Ítélet ábrázolásain az üdvözültek lelket viszi a pátriárkákhöz.<sup>112</sup> Jellegzetes példáit a *St. Savin-sur-Gartempe*-i<sup>113</sup> és az *Arles-i St. Trophime*-templomok timpanon domborművéről ismerem.<sup>114</sup> A motívum első általam ismert példáját a valenciennes-i kőnyvtár egyik 1000 körül festett miniatúrájából idézem.<sup>115</sup>

A lélekvivő angyal skémáját azonban a két szeráf közötti elhelyezése, és ennek révén az Úr trónjához való járulása, a lélek-gyermekek mintegy a trón elé helyező mozdulata egyedülálló jelenséggé változtatja. A szkematikus ábrázolás tehát elvesztí merevségét.

Kérdés azonban, hogy a disztimények jelképes értelmű csoportjában a fenti jelenetnek hogyan idomul a rozetták és a tobozos növények ábrázolása?

*Fettich és Kravolánszky* véleményét ismertetve, utalunk arra, hogy ezekben a növényekben mindenekelőtt az adott tér és felület kötöttségeit kell felismernünk. További fejtegetéseink szerint tehát a Krisztus, illetve Ádám és Éva-ábrázolások lehetőségét el kell vetnünk. Az eddigi feltevések szerint az életfa-jelképként való értelmezés maradna; az Élet fája azonban az ábrázolása alapjául szolgáló szövegek szerint *egy fa*; csakhogy, mint ahogy *egy fa* a Jó és Rossz tudásának fája is.<sup>116</sup>

Más magyarázat lehetőségét adja a római *S. Lorenzo fuori le mura*-templom egyik oszlopfeje. Egyik mezejének közepén a *kereszt* áll, a felső sarkokban egy-egy rozetta, s a két alsó sarokban, végükkel a kereszt felé hajolva, *egy-egy növény (fa) áll*.<sup>117</sup> Mivel az angyalábrázolások, valamint a rekonstrukciós kísérlet szerint bizonyos, hogy a szarkofág fedelének homlokmezejében kereszt, esetleg Christogram állt, s az angyalábrázolásokat kiemelve, a római oszlopfejen — minden közvetlen kapcsolat keresése nélkül! — lényegében ugyanazt a jelképgyűttest látjuk, ami a fehérvári szarkofágon szerepel, további vizsgálatainkban a kereszt—fa—rozetta együttest ikonográfiai egységként vizsgáljuk.<sup>118</sup>

## 7.

A rozetta jelkép szerepével, jelentéstartalmával, antik előzményeivel *Kádár Zoltán* foglalkozott.<sup>119</sup> A rozetta értelmezése kétségkívül az örök élet jelképkörébe illeszkedik; az ábrázolások eltérő formái jegyei azonban — egyelőre tisztázatlan — tartalmi-jelentésbeli eltérése-

ket sejtetnek.<sup>120</sup> Így nem bizonyos, hogy az öt-, hat- és nyolcszirmú rozetták jelentése minden részletében *eredetileg* is azonos volt; a X—XI. században ilyen árnyalt eltéréseket már aligha kereshetünk.<sup>121</sup> Hasonlóképpen lehetett más-más jelentése a rozetták formájának; hiszen azonos számú szirm mellett részletekben különböző és egymást váltó rozettasort frízszerűen számos esetben ismerünk mind a kő-, mind az elefántcsont-plasztikában.<sup>122</sup>

Talán a fehérvári szarkofág váltakozó rozettáiban is az elefántcsont-faragáshoz vezető szálakat láthatjuk.<sup>123</sup>

Az általánososan elterjedt magyarázatokhoz (örök élet, tisztaság-jelképek) *Hrabanus Maurus* hasonlatát idézzük: „Rosa et coetus martyrum, id est: perseverantia in mundo . . .”<sup>124</sup>

Ugyanekkor *Hrabanus* utal a rózsávilági gyönyöröket jelző — s ezáltal a fehérvári szarkofág értelmezéséből eleve kizárandó — szerepére is.<sup>125</sup>

Mivel a két tobozos növény (fa) szereplése esetünkben elsősorban a római szarkofág megszabta tér és felület követelményei jegyében érthető, önálló jelképes tartalmukat aligha kereshetjük. A római idézett oszlopfeje végével a kereszt — s egymás! — felé hajló fái nyomán a két fában is a Krisztus-jelképhez alkalmazott ikonográfiai frázist látunk. A két fa között álló kereszt felbukkan a székesfehérvári bazilika faragványai között is;<sup>126</sup> eredetét azonban a középbizánci ikonográfiában kell keresnünk. A Pantokratőr és a Megfeszített ábrázolásain találjuk ezt a motívumot, a trón két oldalán (pl. a magyar Szent Koronán),<sup>127</sup> illetve a kereszt vízszintes szárainak végén.<sup>128</sup> A két fa tehát bizonyos esetekben a rendelkezésre álló felülethez alkalmazott elhelyezésében — hasonlóan a fehérvári szarkofághoz — szerepel. Ugyanez a motívum — ugyancsak kereszt és Christogram kíséretében — szerepel a Bölcs Jaroszláv-szarkofág (1054) homlokmezején és oldallapjain is.<sup>129</sup> Hogy a fehérvári szarkofágra a Krisztus-ábrázolások, vagy a kijeji szarkofágmotívumok sugallatára került-e ma már eldönthetetlen. Utóbbit azonban valószínűnek tartjuk.

Talán a fák és a rozetták eredetéhez hasonlóan a sír- emlék- és szarkofágplasztikában találjuk meg a szeráfok melletti oszlopokét is. Az apostolábrázolások<sup>130</sup> és szentek<sup>131</sup> mellett éppúgy szerepelnek oszlopok, mint Christogram<sup>132</sup> és kereszt kíséretében, utóbbi esetben számunkra elsősorban a kijeji szarkofágok párhuzama a lényeges.<sup>133</sup>

A fenti összehasonlítás tanulsága, hogy a megszokott ikonográfiai magyarázatokhoz elsősorban a kijeji szarkofágokat, illetve a bizánci kiplasztika néhány vonatkozását használtuk fel. Csatlakozhat ehhez az a megfigyelésünk is, hogy az itáliai (és itáliai indítású) szalagfonatos emlékeken túl a szalagfonat számos példáját ismerjük nemcsak a dalmát (Biskupije stb.)<sup>134</sup> és bolgár (Mesemvria, Szófia)<sup>135</sup> területekről, hanem a VI. századi pontusi mozaikok (Kercs, ún. Uvarov-bazilika),<sup>136</sup> sőt a novgorodi Szófia-székesegyház falfestményei között<sup>137</sup> is.

Összegezve az egyes motívumokról elmondottakat, úgy véljük, jelentős eltérés van az angyalábrázolások, illetve az ezeket mintegy keretező—kísérő rozetták és fák között (nem számítjuk teljes értékű jelképeknek az oszlopokat és a szalagfonatot mint határozott tartalommal nem bíró, kölcsönzött motívumokat!): az angyalábrázolások elsősorban teológiai pontossággal és művészi hűséggel megfogalmazott jelképek; kapcsolatuk zárt és határozott.

Ezzel szemben a kíséző motívumok — bár magas művészi kivitelben és hű formaátvétellel — éppen az Attis-figurák átfaragásának többször idézett kényszere miatt bizonytalanok; illeszkednek az angyalmotívumok és mindenekelőtt a fedél orommezijében volt Krisztus-jelképhez, de önálló tartalmuk elmosódott, az ábrázolt jelenet szempontjából — kimondhatjuk: — *nincs*. Ez a megfogalmazás biztonságát illető, igen lényeges eltérés a bizánci egyházi művészet egyik elvi kérdését, az égi személyek és teremtmények ábrázolásának szabadságát és lehetőségét idézi.<sup>138</sup> Az angyalábrázolás — éppen meglevő, mondhatnók: *sugalmazott*<sup>139</sup> — kötöttségei miatt hiteles; a mennyország egyéb teremtményeit ember nem látta, s a gyarló fantázia idézheti csak fel.<sup>140</sup> El kell itt



határolnunk a bizánci művészet alkotásain megszokott *Paradicsom*-(Paradeisos) ábrázolástól a fehérvári szarkofág *Mennysorság*-jelképeit. Hiányoznak erről mindenekelőtt a paradicsomi négy folyó és a paradicsomi fák ábrázolásai.<sup>141</sup>

Mindezek a vonások elhatárolják valamennyi eddig ismeretes rokon emléktől a fehérvári szarkofágot. Ennek magyarázata csak az lehet, hogy a szarkofág lélekvitel-jelenete egy határozott személyhez, egy határozott életrajzi motívumhoz kötött. A szarkofág eredeti elhelyezése és azonosítása nyomán tehát — ahogy *Moravcsik Gyula* észrevette<sup>142</sup> — a lélekvitel jelenetében Szent Imre herceg legendájának párhuzamára — ábrázolására kell ismernünk.

## 8.

Az Imre-legenda keltezésé tekintetében kutatásunk lényegében egyetért: 1109 és 1116 között írták.<sup>143</sup> Szerzőjének kérdése eldöntetlen; mindenesetre egy határozott személy nevéhez ma már aligha kapcsolhatjuk (Fulco deák!).<sup>144</sup> A legenda keletkezésének *helye* ugyancsak vitatható: pannonthalmi eredeztetése *Csóka Lajos* kutatásai szerint valószínű.<sup>145</sup> Korábban utaltunk arra, hogy István király és Imre herceg sírhelyét a legenda szerzője pontosan ismerte, olyannyira, hogy a német lovag megtisztulásának csodájában a két sírhely egymáshoz való viszonyára, illetve távolságára is utal. Mivel Imre herceg üdvözülésének, lelke mennybevitelének motívuma felbukkan a Hartwic-féle István-legendában is,<sup>146</sup> a két változat és a szarkofág motívuma közötti kapcsolat tisztázása igen lényeges; ez egyúttal a Hartwic- és az Imre-legenda egymáshoz viszonyított időrendjét is megadhatja.

A legenda szerzője a csoda kerettörténete szerint Álmos herceg kíséretében (1109)<sup>147</sup> Konstantinápolyban járt, s ekkor egy ott megfordult caesareai (Palestina) kanonoktól hallotta volna a következőket: (a történet egyes motívumait megszámozva)

1. „... eadem hora, qua beatus Henricus dissolutus est,
2. Sanctus Eusebius Cesaree Palestine metropolitani,
3. cum in processione una cum clero et populo incederet,
4. sonum angelice dulcedinis audivit in excelso apertisque oculis cordis,
5. animam beati Henrici, filii Sancti Stephani primi Pannonie sursum transferri prospexit.
6. Aderat autem et demonum multitudo, tamquam si quid in illo deprehenderet, unde offendiculum tanto confessorii intenderet.
7. Cumque Sanctus Eusebius in hanc visione obstupesceret, desursum audivit eadem hora hanc ipsam animam beati Henrici in iubilo ad supernam sedem transferri.
8. Eadem quoque visio et melodie dulcedo cuidam archidiacono per orationem Sancti Eusebii revelata est. (SSRH. II. 1938. 456<sub>9-20</sub>).<sup>148</sup>

Lebontva a kerettörténet elemeit, a csoda magva — számozásunk szerint — a 4–6. szakaszokban rejlik; a bevezető és befejező részletek a hely és a résztvevő megjelölésével a hitelességet hivatottak bizonyítani.<sup>149</sup>

Egyeztetve a szarkofág jelenetével, a következő képet kapjuk (vö. 1. ábra):

4. szakasz — Az Úr trónja körül az (B motívum és Urat dicsőítő szeráfok (A kereszt))
5. szakasz — A lélekvivő angyal (A)
6. szakasz — A Gonosz elűzése (B<sub>2</sub> mot.)

A halott lelkének mennybejutását megakadályozni akaró Gonosz hiú próbálkozását a következőképpen találjuk meg a szarkofágon. A jobb („északi”) hosszoldalon a szeráf jobb szárnyára a szobrász befejezett, határozottan felismerhető *szemet* faragott. Nem lehet ez a szeráf és a kerub alakjának összetévesztése, hiszen csak az egyik szeráf egyik szárnyán van ez a szem, amelyet — ha a szob-

rász tévedett — könnyen le is faraghatott volna.<sup>150</sup> Nem magyarázható azzal sem, hogy az Elő- és Közép-Ázsiában kialakult, kevert anyagképzetek (Halálangyal<sup>151</sup>) valamelyike zavarta volna meg a szobrászt. (5. kép)

Ismeretes viszont a *szem*, a nyitott, mindent látó — mondjuk: *éber* — szem bajelhárító, Gonosz távol tartó szerepe.<sup>152</sup> Néprajzi adatok szerint a gonosz szándékú pillantás, a szemmel verés ellen viselt óvó amulettek között szem alakúak is előfordulnak, ugyanúgy, mint — keresztény templomban! — obszcén motívumok is.<sup>153</sup> Az ártó nézés és a tiszta szem, a Rossz és a Jó, a Sötétség és Világosság örök küzdelmének egyik formája ez, amelynek kimenetele csak egy, a *Jó*, a *Világosság* győzelme lehet.<sup>154</sup> Ennek jegyében fogant az a felfogás, hogy a Gonosz birodalma Észak, a legmélyebb sötétség hona, innen indulnak a Gonosz angyalai megrontani a tiszta embert, s ezek küzdenek meg és vesznek el a lelkeket megmentő Szent Mihály arkangyallal (vö. 2. ábra).<sup>155</sup> Ennek a küzdelemnek motívuma szinte következetesen megjelenik a lélek mennybevitelének csodáiban.<sup>156</sup> A szem, végeredményben az angyal személyében Isten szeme, távol tartja a Sötétség küldöttjeit, megóvjaa az elhunyt szepőlőten lelkét a kísértéstől, a bukástól.<sup>157</sup>

Ilyen céllal került a fehérvári szarkofág szeráfjának szárnyára a szem. Összevetve ezt az eredeti elhelyezésre vonatkozó feltevésünkkel, kiderül, hogy a *szem* — az óvó szem — *Északra*, a Gonosz birodalma felé nézett. S ehhez járul, hogy ha rekonstrukciós kísérletünk helyes, s a szarkofág a templom déli oldalhajójában állott, a templomba lépők pillantása először a szarkofágnak északi oldalára esett. Ekként tehát a 6. szakasz párhuzamát a szarkofágon a szeráf szárnyára faragott szem adja meg.

A legendarészlethez hasonlóan, a szarkofág díszítményeinek egyes elemei is a mag, a tulajdonképpeni csoda keretét szolgálják; így válik érthetővé az a bizonytalanság, amely a csoda „tényén” túl került a szarkofágra; a rozetták és a fák. Ez, ha bármiféle kapcsolatot látunk a legenda és a szarkofág között, egyúttal magyarázza azt a bizonytalanságot, amit a jelképgyűjtés elemzésénél megfigyeltünk.

Mivel a Hartwic-legenda magvában ugyanezt a csodát mondja el, meg kell vizsgálnunk, hogyan illik a szarkofág és az Imre-legenda viszonylagos időrendjébe? Annyi fentebbi fejtegetéseink szerint bizonyos, hogy *mindkét legenda szerzője látta* a fehérvári templomban a szarkofágot. A legenda elemzése során megállapították, hogy az Imre-legenda szerzője Eusebius anakronisztikus szerepeltetésével kikerekítette a csoda elbeszélését, amelynek magva tanulmányai vagy olvasmányai révén ismeretes volt előtte.<sup>158</sup> A lélek mennybevitelének motívumát esetünkben általában a savariai eredetű Szent Márton halálakor történt csodával egyeztetik; halálának órájában ugyanis Severinus kölni püspök — Eusebiushoz hasonló körülmények között — látta, amint az angyalok a Tours-i püspök lelkét a mennybe viszik.<sup>159</sup> *Horváth Cyrill* ennek a motívumnak eredetét lényegében a III. századig vezette vissza, számtalan példát idézve, egészen a XI. század végéig.<sup>160</sup> *Albert Poncelet* párhuzamként II. (szent) Henrik halálának csodáját idézte,<sup>161</sup> *Madzsar Imre* azonban ezt, mivel valószínűleg későbbi keletkezésű legenda, elvetette.<sup>162</sup>

*Tóth Sarolta* ismét a Szent Márton-csoda párhuzama mellett foglalt állást.<sup>163</sup> Újabb magyarázatot *Csóka J. Lajos* adott, aki az Eusebius-látomást Szent Benedek vitá-jának (szerzője: Szent Gergely) egyik jelenetével egyeztetette.<sup>164</sup> Alábbi fejtegetéseink szempontjából lényeges, hogy a szerző pannonthalmi bencés volta ellen aligha lehet érvelni.<sup>165</sup>

A Hartwic-legenda keletkezésének ideje, illetve hogy az Imre-legendából merítette-e a herceg lelkének mennybevitelét, csak a legendák viszonya tekintetében lényeges; mindenesetre úgy hisszük, hogy a lengyel átvételek István király halálához a Hartwic-legenda figyelmen kívül hagyása alapján kötötték ezt a csodát.<sup>166</sup> Nem tartjuk azonban kizártnak, hogy — *Tóth Sarolta*<sup>167</sup> és *Csóka J. Lajos*<sup>168</sup> feltevésével szemben — *Hartwic vette át a csodát az Imre-legendából*, s talán képzetesebb lévén a legenda szerzőjénél,



jobbna láta Eusebius szerepeltetése helyett „valamely görög püspök”<sup>169</sup> említését.

Amint a legenda kutatásának eltérő eredményét látuk, kiderült, hogy pontos irodalmi párhuzama nincs. Bizonyos viszont az, hogy a Szent Márton- és Szent Benedek-életrajzok hatása érezhető az Eusebius-történeten. Mivel minden jel arra vall, hogy a legenda szerzője alaposan ismerte a fehérvári egyházat, látta a szarkofágot, úgy gondoljuk, hogy tulajdonképpen a szarkofág ábrázolása alapján szerkesztette a legenda e részét, hiszen lényegében a szarkofágon egy kőbe vésett csoda látható. S mivel a bencés, de általában a XI. századi egyházi irodalom jól ismerte ezt a csodamotívumot, nem lehetetlen, hogy a fehérvári szarkofág alapján — esetleg már a XI. század közepén — kialakult Imre-hagyományunknak ez az eleme.

Horváth Cyrill példája és párhuzamai,<sup>170</sup> valamint a magunk adatai<sup>171</sup> szerint ez a csodamotívum Nyugatról szivárgott a magyarországi hagyományba. Ennek nyomát találjuk a pannoni kőnyvtár XI. század végi állományában, ahol Szent Márton vita-ja mellett szerepel a *Vitae patrum* c. gyűjtemény. Sajnos, egyiknek sem állapíthatjuk meg egyértelműen a tartalmát; Szent Márton Vitá-ja alatt érthetjük a Sulpicius Severus-féle életrajzot,<sup>172</sup> a Tours-i Gergely-féle *Miracula*-t,<sup>173</sup> talán valamelyik későbbi kivonatos változatot,<sup>174</sup> Szent Odo Cluny-i apát valamelyik írását,<sup>175</sup> esetleg több Szent Mártonról szóló irat colligatúmat. Még bizonytalanabb a *Vitae patrum* jelentése: ez mindenképpen gyűjteményes kötet, amelynek legkorábbi darabjai a keleti szerzetes-viták (III. sz. vége—IV. sz. eleje),<sup>176</sup> a legkésőbbiek esetleg a nyugati IX—X. századi életrajzok lehettek.<sup>177</sup> Annai bizonyos, hogy akármelyik fenti lehetőség felel meg a valóságnak, a könyvek eredetét Galliában kell keresnünk. Erre vall önmagában a Márton-kultusz, amelyet Tours-ban a XII. század végén nemcsak formáiban, hanem történetében is igen jól ismertek.<sup>178</sup> A *Vitae patrum* össze-tétele szerint többet vagy kevesebbet, de mindenképpen tartalmazott galliai vonatkozásokat.<sup>179</sup>

Akár a magyarországi XI. századi liturgia eredete, úgy ennek a csodamotívumnak az eredete is Gallia felé mutat.<sup>180</sup> Jelentékeny galliai vonásokat kutatott fel Levárdy Ferenc bencés művészetünk XI. századi emlék-anyagában is.<sup>181</sup> Kérdés azonban, hogy ilyen sok kapcsolat és átvétel ellenére hogyan torzult ez a Nyugaton bizonyos klasszikus formát öltött csodatörténet az Imre-legendában gyenge mesévé?

Ennek magyarázatát részben az adja, hogy a legenda feltevésünk szerint a szájhagyománynak a szarkofághoz, illetve Imre herceg létszentségéhez tapadó elemeiből merített. A szarkofágnak a legendával egyeztetett elemei párhuzamosak a rokon nyugati legendák megfelelő elemeivel is; ennek alapján bizonyosnak vehetjük, hogy a szarkofág tervezője — készítője ismerte a nyugati legendamotívumot. Az a különbség, amelyet a szarkofág jelképcsoportjai között megfigyeltünk, az angyalok határozott rendje és értelme, illetve a kísérő jelképcsoport bizonytalanabb volta tisztább, jobban tapad magának a lélek mennybevitelének gondolatához, mint a bizonyos kerettörténettel megszerkesztett legendarészletek.

## 9.

A nyugati (Gallia) keresztény liturgiában nagyjából egyidőben a legendákkal és vitákkal felbukkan a lélek mennybevitelének történeteszerű motívuma.<sup>182</sup> Úgy látszik, hogy maga a motívum keleti eredetű; legalábbis egyes elemei (a mennybevitel, a Sötétség erői ellen való küzdelem) már a II. században felbukkannak Keleten.<sup>183</sup> Nyugatra talán a korai latin fordítások,<sup>184</sup> s esetleg közvetlenül a Keletet megjárta papok (pl. Bracara-i vagy Dumio-i Szent Márton)<sup>185</sup> közvetítésével jutott el. Mindenesetre a VI. század végén — s éppen Tours-i Szent Gergely műveiben<sup>186</sup> — már több variánsban felbukkan ez a motívum. Laza keltezéssel elve, a VI—VII. századi szerzők már a halotti oratók között olyanokat tartalmaznak, amelyek rövidebb-hosszabb változatban fel-

idézik a lélek ilyen — történetként előadott — mennybevitelét.<sup>187</sup> Legteljesebb formáját magunk a Sacramentarium Gelasianum egyik kódexéből idézzük; közvetlenül a halál után mondandó oratio:

„... Suscipe, Domine, animam servi tui (*illius*) ad te revertentem de Aegypti partibus proficiscentem ad te. Emite angelos tuos sanctos in obviam (*illius*) et viam iustitiae demonstra ei. Aperi ei portas iustitiae, et repelle ab ea principes tenebrarum; agnosce depositum fidele quod tuum est. ...

Suscipe, Domine, animam servi tui (*illius*) revertentem ad te; vestem caelestem indu eam, et lava eam sanctum fontem vitae aeternae; ut inter gaudentes gaudeat, et inter sapientes sapiat, et inter martyros coronatos consideat, et inter patriarchas et prophetas proficiat, et inter apostolos Christum sequi studeat, et inter angelos et archangelos claritatem Dei pervideat, et inter paradisi rutilos lapides gaudium possideat, et inter cherubin et syraphin claritatem Dei inveniat ...

Suscipe, Domine servum tuum (*illum*) in aeternum habitaculum, et da ei requiem et regnum, id est Hierusalem caelestem, ut in sinibus patriarcharum nostrorum, id est Abraham, Isaac et Jacob collocare digneris; ...”<sup>188</sup>

A Gelasianum oratói között több változatban szerepel ugyanez a gondolat; idézzük a sírnál mondandó, behatolás előtti oratót:

„... suscipe, Domine, animam servi tui (*illius*) revertentem ad te. Adsit ei angelus testamenti tui Michael. Libera eam, Domine, de principibus tenebrarum, et de locis poenarum ... agnoscatur a tuis, et misericordia bonitatis tuae ad locum refrigerii et quietis in sinum transferatur Abrahae.”<sup>189</sup>

Ugyanez a kép, még egyszerűbb, megszürtőbb formában szerepel egy antiphonában is, amelynek egyik feljegyzését a Nagy Szent Gergely nevéhez kötött Sacramentarium említi a X. század közepén. A feretrumon fekvő holttest mellett a mise végeztével mondott oratót követő *responsorium* és *versus*:

„R: Subvenite sancti Dei ...

V: Chorus angelorum eam (sc. animam-NÁ.) suscipiat et in sinu Abrahae eam collocet.”<sup>190</sup>

Általában a X—XI. században már elterjedt eleme a halotti szertartásnak az idézett „Subvenite”-antiphona. Használatát Szent Odo, Cluny apátja említi a X. század legelején,<sup>191</sup> a bencés kolostorok számára készült Sacramentarium-ok rendszerint tartalmazzák. Így szerepel a Pray-kódexben (Sacramentarium Boldvense).<sup>192</sup> Szövegét a X. századi Antiphonarium-okban többször megtaláljuk:

„Subvenite, sancti Dei // succurrite angeli Domini // // suscipientes animam ejus // offerentes eam in conspectu Altissimi.”<sup>193</sup>

Ugyanezek az elemek szerepelnek a halottakért a temetés után mondott misékben is; s mivel ezek részei voltak hazai liturgiánknak is, természetes, hogy a fehérvári templomban ez is beépült az Imre-hagyományba. Így lehetséges, hogy a szertartás elemei adták az Eusebius-csoda magvát, s erre épült a kerettörténet az ismeretes legendák nyomán.

Talán valami hasonló összeolvadást láthatunk itt, mint Szent Odo apát Szent Márton tiszteletére írott antiphonáiban: ezek is a Gregorius-féle *Miracula* adatait vegyítik a kor liturgikus elemeivel.<sup>194</sup>

A fenti megfigyelések alapján talán pontosabban is meghatározhatjuk azt a kört, amelyben a legenda és a liturgia ilyen sajátos kompozíció megteremtette a magyar Imre-hagyomány alapját.

## 10.

A magyarországi franko-gall liturgia elterjedésének, hazánkba való behozatalának kulcsszereplőjét Csóka J. Lajos<sup>195</sup> és Radó Polikárp<sup>196</sup> kutatásai nyomán Szent



Richardus, St. Vannes-i apátban látjuk. Cluny hatásának fentebb számos nyomát figyelhettük meg; közvetlen Cluny-i száakra bukkantunk a Márton-kultusz révén Szent Odo apát műveinek hatásában. Megjegyezzük, hogy a Hartwic-legendának a lélek mennybeviteléről szóló kitétele szövegesében és kifejezésében közvetlen rokona Szent Odo egyik mondatának.<sup>197</sup>

Bizonyára ennek a hatásnak közvetítőjét is Richardus körében kell keresnünk. Richardus magyarországi utazásait a következőképpen keltezhettük: 1026/27-ben és 1035-ben bizonyosan megfordult hazánkban, az *első alkalommal* Ademar szerint *István király vendége volt*,<sup>198</sup> s ez egy későbbi alkalommal megismerte Gellért püspököt. Gellért *Deliberatio*-ja mindenesetre személyes találkozással való utalást tartalmaz.<sup>199</sup> Mivel Gellért csak Ajtony leveretése (1030–31)<sup>200</sup> után lett csanádi püspök, tulajdonképpen Imre herceg haláláig a királyi udvarban lehetett. Időrendi és genealógiai megfontolások alapján<sup>201</sup> Richardus—szal még mint Imre nevelője ismerkedhetett meg.

Emellett alapos okkal feltehető, hogy járt is Galliában, ahol nemcsak a szerzetesi élet tapasztalataiban gyarapodhatott, hanem sajátos liturgiai elemeket is megismerhetett.<sup>202</sup> Megfigyeléseink szerint a szarkofág ábrázolásának, díszítményeinek tervezője felhasználta (helyesebben: *alapul vette*) a halotti szertartás egyes elemeit a lélek mennybevitelére jelképes ábrázolásához. A jelképrendszer szerkesztője mindenképpen a királyi udvar környezetének tagja, a legképzettebb hazai papok egyike volt; vizsgálataink szerint (a szeráf másutt szokatlan említése révén) olyan, ritkábban használt *oratio*-kat is ismerhetett, mint az idézett „Suscipe Domine” kezdetű. Gellért püspök a széles körű, Gallia felé mutató kapcsolatok révén természetesen ismerhette ezeket az *oratio*-kat. Az ő szerepe kerül előtérbe összehasonlítva más, ugyancsak Galliát járt főpapjaink (pl. Asztrik kalocsai érsek)<sup>203</sup> személyével szemben.

Gellért személyére utalnak ugyanis azok a megfigyeléseink, amelyek a szarkofág ikonográfiájának és anyagtani jártasságra való jelképrendjének keleti (bizánci) kapcsolataira vonatkoznak. Mindenekelőtt Dionysius Areopagita művének a *Deliberatio* alapján bizonyítható használata,<sup>204</sup> Gellért görög nyelvismerete,<sup>205</sup> s közvetve a görög szerzetesekkel szembeni jóindulata.<sup>206</sup>

Eltekintve korai egyházi műveltségünk más görög—bizánci (esetleg bolgár) elemeitől,<sup>207</sup> Gellért személyében látjuk azt, aki a királyi udvar erősen nyugati beállítottsága mellett mintegy átmentette és beépítette az udvari kultúrába és művészetbe a görögös jellegű elemeket. Ennek oka egyéni érdeklődésen túl nyilván az adott politikai és egyházpolitikai törekvésekben rejlett.<sup>208</sup> Sajátosan összetett műveltségének nyomát láthatjuk talán a fehérvári szarkofágon is.

A szarkofág művészi megfogalmazása, eredeztetése, készítőjének, mondjuk: kivitelezőjének kérdése sokkal

bonyolultabb. Az általánosan elfogadott italo-bizantin eredeztetéssel szemben lehetőségként azonban újra fel kell vetnünk a görög mesterektől való származást.<sup>209</sup> Bogyay Tamás stíluskritikai jegyek és művészi szintkülönbségek alapján már kísérletet tett a szarkofág görög—bizánci eredetének megjelölésére.<sup>210</sup> Elméletének kritikáját és elvetését<sup>211</sup> az egyes szimbólumok eredetéről mondtak alapján nem érezzük meggyőzőnek. Idézett kijevei párhuzamaink (Bölcs Jaroszláv sírládája, 1054 k., a Gyeszjatyin-templom mellett talált sírláda)<sup>212</sup> mellett a bulgáriai rokon emlékek (Mezemvria, Szozopol stb.)<sup>213</sup> a görög—bizánci (bolgár?) eredeztetést mellett szólnak.

Ugyanezek a stílusjegyek azonban elválasztják a szarkofágot bizánci jellegű emlékeinknek egy alig későbbi, I. András-kori csoportjától is (Visegrád, s esetleg Tihany<sup>214</sup>). Annál szorosabbnak látszanak a kijevei kapcsolatok, amelyeket nem genetikai formában, hanem *egyazon fejlődés párhuzamos produktumaiként* sorolunk a fehérvári szarkofág rokonaihoz.

Úgy látszik, megerősíti ezt a szálát, hogy István király az óbudai egyház építéséhez a Képes Krónika szerint görög mestereket hívatott,<sup>215</sup> s tudjuk, hogy a kijevei nagy építkezéseken — többek között éppen a Szent Szófia- és a Gyeszjatyin-templomoknál — ugyancsak a fejedelmi család által behívott görög mesterek dolgoztak. Valószínű, hogy a kijeveikkel egy tanultságú görög mesterek lehettek az Imre-szarkofág készítői is. Kiegészítésképpen megjegyezzük Imre herceg környezetének bizánci kapcsolatait, hiszen felesége is bizánci hercegnő volt.<sup>216</sup>

## 11.

Summázva vizsgálatainkat. a következőket kell kiemelnünk:

1. A fehérvári XI. századi szarkofág Imre herceg temetésére készült; eredetileg a templom valamelyik, valószínűleg déli oldalhajójában állították fel.

2. A szarkofág díszítményeit tervezője — vizsgálataink szerint Szent Gellért — a franko-gall temetési szertartás elemeinek felhasználásával válogatta meg.

3. A XI. században csíráiban meglevő Imre-hagyományunkhoz — véleményünk szerint éppen a szarkofág jelképeinek magyarázatával — a legendairódalom vándormotívuma, a lélek mennybevitelének története tapadt. Ezt kerekítette önálló csodává az Imre-legenda szerzője, s felvette utána művébe Hartwic is. A csoda kísérőelemei és szerkezete ugyancsak a galliai vitairódalomra vezethetők vissza.

4. A szarkofágot párhuzamai szerint görög—bizánci iskolázottságú mesterek faraghatták Gellért püspök útmutatása szerint.<sup>217</sup>

Nagy Árpád

## L'ORIGINE ET L'ICONOGRAPHIE DU SARCOPHAGE DE SZÉKESFEHÉRVÁR DU XI<sup>e</sup> SIÈCLE

Le sarcophage, taillé sur calcaire blanc des environs de Buda, découvert sur le terrain de la basilique de Székesfehérvár, transporté au Musée National Hongrois puis retransporté à Székesfehérvár fut jugé d'abord une oeuvre antique tardive, puis du IX—X.<sup>e</sup> siècle par des recherches de l'histoire d'art. Elemér Varju le datait au tiers moyen du XI<sup>e</sup> siècle et le tenait — en vertu de sa, relativement, très belle facture — pour le sarcophage du roi Étienne I<sup>er</sup>. Cet avis fut généralement répandu.

Plus tard Alán Kralóvánszky tenait pour possible que dans le sarcophage le grand-duc Géza — éventuellement ensemble avec sa femme — fut enterré antérieurement au tournant du millénaire.

Au regard de son origine artistique les avis, d'une part, le tenait pour une oeuvre locale, d'autre part pour une oeuvre „italo-byzantine”, encore d'autres pour une oeuvre byzantine. À l'interprétation iconographique les

recherches acceptaient l'assomption de l'âme de l'enterre au sarcophage. Gyula Moravcsik établait un parallèle entre cette interprétation et des thèmes des légendes de saint Étienne et de saint Émeric. Selon l'auteur on le pouvait concilier seulement avec la dernière car les descriptions subsistées de la canonisation de saint Étienne de 1083 sont inconciliables avec le sarcophage. Parmi des membres de la famille royale du XI<sup>e</sup> siècle c'était seulement pour saint Émeric que le sarcophage pouvait être exécuté.

Selon les données des légendes on peut supposer que le sarcophage — avec son bout de la tête, inorné et plus étroit — était situé au mur terminal occidental du collatéral sud de la basilique de Székesfehérvár.

En dehors du thème répandu de l'assomption de l'âme son iconographie est conciliable avec l'image familial et d'un contenu analogue de l'hagiographie



ainsi qu'avec des éléments de la liturgie funéraire de provenance française. Dans la dérivation de la liturgie en Hongrie di XI<sup>e</sup> siècle cet cercle avait un rôle décisif; un de ses intermédiaires et patrons était saint Gérard, évêque de Csanád et gouverneur du prince Émeric. C'est dans ses milieux qu'on peut chercher l'auteur du commentaire iconographique du sarcophage.

Les auteurs du sarcophage avaient probablement obtenu une formation byzantine; peut-être ils étaient

des maîtres bulgares ou russes, bien que la mention des maîtres grecs, invités par Étienne I<sup>er</sup>, plaident plutôt pour ces derniers. Un élément spécial, sculpté sur l'aile de séraphin, au côté longitudinale droit (originellement situé au nord), se trouve l'oeil apotropaïque, protégeant l'âme du décédé de maléfice. C'est un élément antique tardif connu du folklore de l'Europe sud-orientale.

Árpád Nagy

## J E G Y Z E T E K

<sup>1</sup> Története, részletes irodalommal: Dercsényi D.: A székesfehérvári királyi bazilika, Bp. 1943. 104–110.

<sup>2</sup> Henszlmann I.: A székesfehérvári ásatások eredménye. Pesten, 1864. 123.

<sup>3</sup> Archaeológiai Közlemények, IX. 1878. 68.

<sup>4</sup> Römer F.: 1878. 68.

<sup>5</sup> Hampel J.: Archaeológiai Értesítő, XIV. 1894. 52–53. — Uő.: A régibb középkor emlékei Magyarhonban. Bp. 1897. II. 510–512.

<sup>6</sup> Hampel: 1894. 52–53.; Hampel: 1897. 511.

<sup>7</sup> Varju E.: Legendae Sancti Regis Stephani. Bp. 1928. 88. (jegyzetben).

<sup>8</sup> Varju E.: Szent István koporsója. Magyar Művészet, VI. 1930. 372–379.

<sup>9</sup> Gerevich T.: Magyarország románkori emlékei, Bp. 1938. 156–159. — Uő.: Magyarországi művészet Szent István korában. Szent István Emlékkönyv, Bp. 1938. III. 105–108. — Uő.: Corvina, (NS.) IV. 1941. 589, 591. — Gerevich korábban (Magyar Szemle, 1934. okt.) még jóval korábbi keltezés mellett foglalt állást.

<sup>10</sup> Dercsényi: 1943. 104–110.

<sup>11</sup> Kádár Z.: Szent István koporsójának triumfális jelképeiből. Regnum, V. 1942–43. 446–449.

<sup>12</sup> Kádár Z.: Művészettörténeti Értesítő, IV. 1955. 76. — Uő.: Bizánci emlékek Magyarországon. (B. Thomas E. szerk.: Magyarországi régészeti emlékei.) Bp. 1957. 402.

<sup>13</sup> Kádár: 1955. 76. — Kádár: 1957. 402.

<sup>14</sup> Nagy E.: Művészettörténeti Értesítő, III. 1954.

<sup>15</sup> Entz, G.: Un chandelier du XI<sup>e</sup> siècle à Zalavár. Bulletin du Musée Hungrois des Beaux-Arts, 24. 1964. 40–41.

<sup>16</sup> Entz G. — Szakál E.: István király szarkofágja. Székesfehérvár, 1969. — Entz, G. — Szakál, E.: La reconstitution du sarcophage du roi Étienne. Acta Historiae Artium ASH. X. 1964. 215–228. — A szarkofág fedelének igen valószínű rekonstrukciója — eltekintve a sírláda és a fedél művészi kidolgozásának nagyságrendnyi különbségétől — a fedél alapformáját trapéz alapú hasábsban adja meg, amit a korábbi és egykorú példák, a szerzők által is idézett Jarosláv-szarkofág alapján kétségbe kell vonnunk. Ehelyett a fedél alapformáját háromszög alapú hasábsban látjuk, amelynek orommezije jobban megfelel mind a rekonstrukció, mind alábbi feltevéseink szerint valószínű díszítvényeinek.

<sup>17</sup> Fettich, N.: Index Ethnographicus, I/2. 1957. (1956) 153–160.

<sup>18</sup> Kralovszky A.: Alba Regia, VIII–IX. 1967–68.

<sup>19</sup> Kralovszky A.: 1968. i. h.

<sup>20</sup> Kralovszky A.: 1968. i. h. — Uő.: A székesfehérvári középkori bazilika. (István Király Múzeum Közleményei, B. 27.) Székesfehérvár, 1966. 9., 16. o. 11. j. — Uő.: A székesfehérvári középkori bazilika, [(2.) Átdolgozott és bővített kiadás] Székesfehérvár, 1968. 23–24. — Géza fejedelem fehérvári temetkezéséről, a szarkofággal való kapcsolat nélkül: Kralovszky A.: Székesfehérvár kialakulása régészeti adatok alapján, (Székesfehérvár Évszázadai, I.) Székesfehérvár, 1967. 16. — Uő.: Székesfehérvár X–XI. századi településtörténeti kérdései (Székesfehérvár Évszázadai, I.) Székesfehérvár, 1967. 40. — Fügedi E.: Székesfehérvár korai története a város alaprajzában. (Székesfehérvár Évszázadai, I.) 29. — Györffy Gy.: Székesfehérvár feltüntetése a történeti forrásokban. (Székesfehérvár Évszázadai, I.) 21–22. Györffy feltevését, helyesebben Fitz Jenő eredményét (A középkori Székesfehérvár. István Király Múzeum Közleményei, B. 11. Szfv. 1957. 4. — Uő.: Székesfehérvár, Bp. 1957. 6.) időrendi nehézségek mellett a lengyel *Długoss* adatának kései volta sem támogatja. Györffy magyarázata („Az adat látszólag ellentétben áll a Péter-Pál templom XIII. századi alapításával, de lehetséges, hogy a sír egy korábban is állott templomból vagy kápolnából került ide át.” — 22. op. cit.) nem pótolja az adatok teljes hiányát. — Véleményünk szerint Bakay K.: [Történelmi Szemle, XII. 1969. 120–121.] kutatásainak egyértelműen negatív eredményével lezárta a kérdést; Géza fejedelem fehérvári temetéséről mit sem mondhatunk. Megjegyezzük, ha minden valószínűség ellenére is a Péter-Pál templom helyén feltételezett templomban temették is el Gézát, akkor sem hihetjük, hogy szarkofágja a bazilikában került volna elő.

<sup>21</sup> Varju: 1930. 372–373.

<sup>22</sup> Vö. Dercsényi D.: 1943. 44. skk.

<sup>23</sup> Sajnos, Henszlmann gyér adatai és a királysírok azonosítására tett önkényes kísérlete (A székesfehérvári ásatások eredménye, Pesten, 1864.) megnehezíti a sírleletek reális értékelését. Vö. még: Kralovszky A.: Alba Regia, VIII–IX. 1968. 260–261. oldal hasonló megfigyeléseit.

<sup>24</sup> Bónis Gy.: Székesfehérvár, az Árpád-ház székhelye. (Székesfehérvár Évszázadai, I.) Székesfehérvár, 1967. 53–58.

<sup>25</sup> Chron. Hung. c. s. XIV. c. 152. (SSRH. I. 433<sup>17–18</sup>) — Kézai: II. 21. (Gombos: III. 215<sup>1</sup>). — GDR. (Gombos: II. 981., 985., 989.)

<sup>26</sup> László Gy.: SZIE. III. 549. skk. — A sírlelet azonosítását a felmerült kételyekkel (Dercsényi: 1943. 45–46.) szemben is meggyőzőnek tartjuk.

<sup>27</sup> Chron. Hung. c. s. XIV. c. 85. (SSRH. I. 343<sup>11–12</sup>) — Kézai: II. 14. (Gombos: III. 214<sup>9</sup>). — GDR. (Gombos: II. 980., 985., 988.)

<sup>28</sup> Chron. Hung. c. s. XIV. c. 76. (SSRH. I. 332<sup>8–12</sup>) — Kézai: II. 13. (Gombos: III. 214<sup>8</sup>). — GDR. (Gombos: II. 980., 985., 988.) — Vö.: Kovács B.: Művészettörténeti Értesítő, XVI. 1968.

<sup>29</sup> Chron. Hung. c. s. XIV. c. 93. (SSRH. I. 357<sup>12–14</sup>) — Kézai: II. 17. (Gombos: III. 215<sup>0</sup>). — GDR. (Gombos: II. 980., 985., 988.) — Vö.: Gedai I.: Archaeológiai Értesítő, 92. (1961).

<sup>30</sup> Chron. Hung. c. s. XIV. c. 96. (SSRH. I. 360<sup>18–21</sup>) — Kézai: II. 18. (Gombos: III. 215<sup>0</sup>). — GDR. (Gombos: II. 980., 985., 988.)

<sup>31</sup> Chron. Hung. c. s. XIV. c. 130. (SSRH. I. 403<sup>20–22</sup>) — Kézai: II. 20. (Gombos: III. 215<sup>0</sup>). — GDR. (Gombos: II. 980., 985., 988.)

<sup>32</sup> Chron. Hung. c. s. XIV. c. 142. (SSRH. I. 420.) — Legenda S. Ladislai Regis, c. 8. (SSRH. II. 522<sup>22–24</sup>) — Kézai II. 20. (Gombos: III. 215<sup>1</sup>). — GDR. (Gombos: II. 981., 985., 988.) — Vö.: László Gy.: Arrabona, VII. 1965. 157–160.

<sup>33</sup> Chron. Hung. c. s. XIV. c. 136. (SSRH. I. 411<sup>20</sup>) — Némileg eltérő változatokban: GDR. Codex Cornidesianus, (Gombos: II. 980.); GDR. Codd. Knauzianus, Toldyanus: (Gombos: II. 985., 989.) — Kézai: II. 19. (Gombos: III. 215<sup>0</sup>).

<sup>34</sup> Salamon felesége és anyja is idegenben haltak meg, valószínűleg Admontban: Chron. Hung. c. s. XIV. 411<sup>21–24</sup> uo. 2. jegyzet Domanovszky Sándortól.

<sup>35</sup> Dörny F.: SZIE. II. 576–583. („Szent István családi története.”)

<sup>36</sup> Vajay Sz.: Géza nagyfejedelem és családja. (Székesfehérvár Évszázadai, I.) Székesfehérvár, 1967. 93–94.

<sup>37</sup> Vajay Sz.: 1967. 99.

<sup>38</sup> Valószínűleg, akár az orosz udvarban, férje sírja mellé temették. — A kijevi fejedelmi temetkezésekről: Karger, M. K.: Arheologicseskije issledovanyija Drevnyego Kijeva. Kijev, 1951. 100–110.

<sup>39</sup> Vö.: Vajay: 1967. adataival!

<sup>40</sup> Vita S. Gerhardi, c. 7. (SSRH. II. 478–479.)

<sup>41</sup> Vö.: 20. jegyzet.

<sup>42</sup> Hartwici Legenda S. Stephani Regis, cc. 23–24. (SSRH. II. 432–434.) — Legenda minor, c. 8. (SSRH. II. 399<sup>28–400.22</sup>)

<sup>43</sup> Varju: 1928. 88. o. jegyzetben. — Varju: 1930. 372–374.

<sup>44</sup> Hartwici Legenda S. Stephani Regis, c. 24. (SSRH. II. 434<sup>18–17</sup>); c. 26. (SSRH. II. 436<sup>27–28</sup>)

<sup>45</sup> Határozottan a padlóba illesztés nyomait mutatja a díszített felületek elhelyezése és a díszítetlen, alig kinagyolt sáv a fenékrész magasságában.

<sup>46</sup> Vö.: 16. jegyzet.

<sup>47</sup> Varju: 1930. i. h.

<sup>48</sup> Hartwici Legenda S. Stephani Regis, c. 24. (SSRH. II. 432. 18–20) — Legenda minor: „in terra latuit” — c. 8. (SSRH. II. 399. 28–31)

<sup>49</sup> A legendák és a szarkofág ilyen szempontú vizsgálatát lényegében lezárta Kralovszky A.: Alba Regia, VIII–IV. 1967–1968. 85–87.

<sup>50</sup> Hartwici Legenda S. Stephani Regis, c. 19. (SSRH. II. 428. 22–23)

<sup>51</sup> Legenda S. Emerici, c. 7. (SSRH. II. 459<sup>13</sup>)

<sup>52</sup> Legenda S. Emerici, c. 7. (SSRH. II. 460<sup>1–4</sup>) — A két Imre-ünnepük különbségéről: Knauz N.: Kortan, Bp. 1876. 181. — A *depositio* ünnepe: szept. 2., a *translatio*-é november 5. volt. — Egyelőre nyitott kérdés, hogy vajon nincs-e összefüggés a novemberi Szent Márton-ünnep és Imre herceg translatioja idejének megválasztása között; hiszen bizonyos, hogy ismerték temetésének napját, s mégsem ekkor történt a nyilván nem egészen spontán elevatio.



<sup>83</sup> Hartwici *Legenda S. Stephani Regis*, c. 23. (SSRH. II. 432.)

<sup>84</sup> Hasonlóképpen: Dercsényi: 1943. 35–36. — A fehérvári sírkápolnáról, amelyet egyes feltevések (Gerevich T.: 1938. 50. és nyomában Dercsényi: 1943. 35–37.: „... 1083-ban Szent László uralkodásának idején a koporsó tetejét felemelték, s a magyar kereszténység apostolának szent temetőt díszes emlékkápolnába helyezték el.” — HENSZLMANN: *Székesfehérvár*, 189. l.) létezőnek hittek, valójában nincs adat; az elméletet Henszlmann szuggesztív fejtegetése sugallta, s nem a tévesen értelmezett források. Meg kell jegyeznünk, hogy a kortárs *Legenda minor* az ereklyék sorsáról ezt mondja: „Assumpto inestimabilis pretii pondere, omnipotenti deorgratias egerunt, deferentesque in theca argentea signaverunt”. (SSRH. II. 400.22–24; kiemelés NÁ.) — A sírkápolnának meghatározott építmény régészeti keltezése (Kralovánszky A.: *Alba Regia*, VIII–IX. 1967–1968. 257–259.) önmagában ellentmond István-vagy László-kori eredetének.

<sup>85</sup> „... precioso opere consummaverat” — sc. Stephanus. *Legenda minor*, c. 8. (SSRH. II. 399.)

<sup>86</sup> Utoljára: Kovács É.: A székesfehérvári királyi bazilika XI. századi kincsei. (Székesfehérvár Évszázadai, I.) Székesfehérvár, 1967. 159–160.

<sup>87</sup> Vö.: Bónis Gy.: 1967. i. h.

<sup>88</sup> Kozák K.: A székesfehérvári királyi bazilika legkorábbi építési korszakai. (Székesfehérvár Évszázadai, I.) Székesfehérvár, 1967. 141–153.

<sup>89</sup> Hartwici *Legenda S. Stephani Regis*, c. 25. (SSRH. II. 432.)

<sup>90</sup> Vö.: Kozák: 1967. i. h.

<sup>91</sup> „... in medio domus...”; c. 23. (SSRH. II. 432.)

<sup>92</sup> A kalocsai érsekségről: Nagy Á.: Művészettörténeti Értesítő, 1968. 1–2. sz. — Györfly Gy.: A magyar egyházszervezés kezdeteiről újabb forráskritikai vizsgálatok alapján. (MTA II. Osztályának Közleményei, XVIII. 1969. 199–225.) tanulmányában ismét megkísérli azonosítani Asztrikot és Anasztaziuszt; a két hiteles, általa is idézett adat (Györfly: 1969. 221.) és mindenekelőtt a kalocsai sírlelet tanúsága alapján továbbra is fenntartjuk Asztrik és Anasztazius két külön személy voltát, és a kalocsai érsekség kezdetére vonatkozó feltevésünket.

<sup>93</sup> A feldebrői templomban a templom átlóinak metszéspontjában ásták meg a sírt; tekintettel a templomépület centrális szerkezetére, ez a hely véleményünk szerint megfelel a diadalív előtti előkelő sírhelynek.

<sup>94</sup> *Legenda S. Emerici*, c. 7. (SSRH. II. 459.)

<sup>95</sup> Önmagában ellene mond ennek a feltevésnek a *Legenda minor* idézett adata az ereklyetartóról; l. az 54. jegyzetben.

<sup>96</sup> *Legenda S. Emerici*, c. 7. (SSRH. II. 460.) „Rex... Ladislavus... corpus beati Henrici cum honore elevavit.”

<sup>97</sup> Ezt a költőtséget a korai, mártírsírok körüli temetkezések, majd a későközépkoriak számtalan esetben elhanyagolták. — A modern rendeletek szerint az egyházi méltóságokon túl csak királyi személyek temetkezhetnek a templomban; *Corpus Juris Canonici*, can. 1205. §. 2. ed. Friburgi Brisgoviae-Ratisbonae, 1918.

<sup>98</sup> Vö.: Nagy Á.: 1968., további irodalommal. — Az oltár körüli temetés motívuma, régészeti adatokon túl (Nagyfálva-Berki malom, templom, Kovács Béla és Nagy Árpád feltárása, 1968, közölten; Kovács Béla szíves engedélyével idézzük.), felbukkan a székely *Kádár Kata*-ballada változataiban is; vö.: Magyar népballadák, Bp. 1968. 125., 128., 131.

<sup>99</sup> Páratlan adatanyaggal: Dölger, Fr. J.: Sol salutis, Gebet und Gesang im christlichen Altertum. Münster i. W., 1925<sup>a</sup>. — Vö. a Kelethez kapcsolt liturgikus formákkal: Radó, P.: *Enchiridion Liturgicum*, Romae-Friburgi Brisi. — *Barcinonae*, 1966<sup>a</sup>. I. 48–51.

<sup>100</sup> Vö.: Dercsényi: 1943. 5. ssk. oo. adatait Henszlmann feltevéseiről és adatairól!

<sup>101</sup> Dercsényi: 1943. I. melléklet, egyesített ásatási térkép.

<sup>102</sup> Henszlmann idézett felmérésének adatai szerint ezen a helyen — kihagyva tisztas távolságot is a szarkofág körül — nem temetkeztek.

<sup>103</sup> Kádár: 1955. 76.

<sup>104</sup> Kádár: 1955. 76. sk. — Kádár: 1957. 402.

<sup>105</sup> Fettich: 1957. 153–160.

<sup>106</sup> Nagy É.: 1954. 101–105.

<sup>107</sup> Kralovánszky A.: *Alba Regia*, VIII–IX. 1967–1968. 87–89.

<sup>108</sup> A „furatos” díszítés néhány hazai példája: Gerevich: 1938. t. CXI/1. (Magyar Nemzeti Múzeum) — Uo. t. CVI/3. (Esztergom) — uo. CXV/1. t. (Kalocsa) — Uo. t. CXX. (Pécs) — Uo. t. CXXVII. (Vértesszentkereszt) — Nyugati példa: *Evangelium*, Metz, X. sz. eleje, elefántoson. Eredetileg: Verdun, székesegyház. (Victoria and Albert Museum, London.) Beckwith, J.: *Early Medieval Art*, London, 1968<sup>a</sup>, ill. 57. — III. Otto császár *evangelium* fedelén (elefántoson): Beckwith: 1968. p. 105. — Bizánci munkákon: elefántoson kazetta a Basileusky-gyűjteményből, XI–XII. század (Eremitage, Leningrad); Banck, A. V.: Vizantijszkoje iskussztvo — Byzantine Art. Leningrad–Moscow, 1965. no. 135. — A Chepin-i elefántoson reliefen (Eremitage), Pál apostol kezében egy *könyvfedél* díszítése: Banck, A. V.: 1965. no. 236. — A szárkeli kazár erődben talált XI. századi fésűn (Eremitage): Banck, A. V.: 1965. no. 147–149. — Rjazanyi XI. századi kőfaragványon: Mongajt, A. L.: Sztarája Rjazanyi. MIA. 49. Moszkva, 1955. risz. 61.

— Ádám és Éva ábrázolását magunk egy esetbeni smerjük szarkofágon: a trieri Paulinus szarkofág lényegében még későrómai stílusú veretén. Ez azonban az ismeretes jelen szcenikus felfogása — nem lehet a fehérvári szarkofág párhuzama. (Volbach, W. F.: *Metallarbeiten des christlichen Kultes in der Spätantike und im frühen Mittelalter*, Mainz, 1921. 81–82, t. IV. — Nagy, L.: *Pannonia Sacra*. SZIE. I. 1938. 73. 40. kép.)

<sup>109</sup> Moravcsik Gy.: *Bizánc és a magyarság*. Bp. 1953.

<sup>110</sup> A szarkofág szakirodalmunkban többször nyert részletes ismertetést; elemző leírását tekintve utalunk Dercsényi: 1943. művére, s ezért mellőzzük a metrikus adatok ismertetését.

<sup>111</sup> Dercsényi: 1943. 105–110.; Entz: 1964. 40–41.; Entz: *Acta Historiae Artium* ASH. X. 1964. i. h. — Ellenvélemény: Bogay T.: *Dunántúli Szemle*, VIII. 1941. 88–93. Bogay, Th. v.: *Vom Taschenblech zur Basilika*, in: *Das Bildwerk (Vom Geist der ungarischen Kunst)*. Berlin, 1942. 10. — Dercsényi: 1943. 109. 1. jegyzet (Bogay: 1941. ellen); — Bogay T.: *Századok*, 78. 1944. 324. (Dercsényi: 1943. recenziója.)

<sup>112</sup> Bogay: 1941. 88–92.

<sup>113</sup> Gerevich: 1938. i. h. — Uő: SZIE. III. i. h. — Dercsényi: 1943. i. h.

<sup>114</sup> Entz: 1964. i. h.

<sup>115</sup> Csányi K.: Bizánci elemek az Árpád-kori magyar építészetben. (MTA. II. Oszt. Közleményei, 3. sor. II. köt.) Bp. 1951. 30.

<sup>116</sup> Legközelebbi párhuzam: Biskupije, Crkvina. [Gunjača, St.: *Starohrvatska Prosvjeta* (III.) 3. 1954. sl. 24.]

<sup>117</sup> Kercs-Cherszón, Uvarov-bazilika mozaikpadlója: Jakobszon, A. L.: *Szrednyevokij Cherszouesz*. (MIA. 63.) risz. 122–123., pp. 232–235. Az ún. Uvarov-bazilika a X. században elpusztult, a mozaikok keletkezése: VI–VII. század.

<sup>118</sup> Vö.: Karger, M. K.: 1951. risz. 78., 81.

<sup>119</sup> Kiegészítésül l. Bogay: 1941. érvelését.

<sup>120</sup> Hampel: 1894. i. h. — Uő: 1897. i. h.

<sup>121</sup> Hampel: 1894. i. h. — Legutóbb: Kralovánszky A.: A székesfehérvári középkori bazilika, Székesfehérvár, 1968 23.; Entz: 1969. (Szakál–Entz: 1969.) 9.

<sup>122</sup> Vö.: Kádár: 1955. adatait.

<sup>123</sup> Lucchesi-Palli, E.: „Abraham”, artic. in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, (ed. E. Kirschbaum), Rom-Freiburg/B-Basel — Wien, 1968. coll. 30–31.

<sup>124</sup> Ezékiel I. 11. — Nevéről, szimbolikus jelentéséről: Kmoskó, M.: *Biblische Zeitschrift*, XI. 1913. 225–234. — L. még — maig legrészletesebben: Heinisch, P. dr.: *Das Buch Ezechiel*. (Die Heilige Schrift, VIII/1). Bonn, 1923. 30–32. — Heinisch később módosította Kmoskótól átvett feltevését a kerub-képzet eredetéről, *akkád* származtatásra a *sumer* helyett: Heinisch, P. dr.: *Theologie des Alten Testaments*. Bonn, 1940. 105–106.

<sup>125</sup> Izaiás, VI. 2–3. — Vö.: Hieronymus: Ep. 18. Ad Damasum Papam. Migne. PL. XXII. 1845. coll. 361–376. — Ps. Dionysius Areopagita: *De Coelesti Hierarchia*, c. XIII. §. IV. (Migne: PG. III. 1857. coll. 303–305. — Paraphrasis Pachymerae ad Dionysium: ibid. coll. 315–316. — Az alábbi fejtegetések miatt lényeges: *Deliberatio S. Gerardi*, lib. VII. ed. I. Batthyany. pp. 199–200.

<sup>126</sup> A változatok néhány példája: a Paradicsom kerub-őre kardal: Roma, S. Giovanni a Porta Latina (J. Ainaud: *Die Malerei der Romanik*. Gütersloh, 1963. Taf. 29.) — A szeráfábrázolások némelyike is embertesttel ábrázolja a hatszárnyú teremtményt: pl. a Línköpingmitra hátoldalának XIII. századi velencei rekeszszománcs lemeze (Deér, J.: *Tortulae*, Roma, 1966. 64.) vagy a Book of Kells *Christogram* kerubja: F. Abbate: *Arte paleocristiana e Alto Medioevo*. Milano, 1966. 129.

<sup>127</sup> Miklós B.: *Az angyalhierarchiák*. Bp. 1941., különösen 42. skk. l.

<sup>128</sup> Ebben a felfogásban a szeráfok az Úr trónjának közvetlen környezetében, mint a hierarchia legmagasabb rendjének legfelső kara, állanak. A IX–X. század klasszikus szeráfábrázolásai — a fehérvári szarkofágnak megfelelő formában! — (Paris, Bibl. Nat. Lat. 1141. pag. 5., IX. sz. — Chatzidakis, M.—Grabar, A.: *Die Malerei im frühen Mittelalter*, Gütersloh, 1965. Abb. 174.) beillesztnek az angyalhierarchia — egyébként ritka — ábrázolásainak legmagasabb rétegébe: Velence, S. Marco, Battistero, XIII. sz. (Lexikon d. chr. Ikonographie, 1968. I. Abb. 4.) Ugyancsak ezt a helyet foglalják el a szeráfok az Epitaphios-okon, a XII–XVI. században: pl. Saloniki-i epitaphios (Athen, „Byzantinisches Museum”: Lassus, J.: *Frühchristliche und byzantinische Welt*. Gütersloh, 1968. Abb. 210.) Az orosz ikonfestészet, ugyanebben a hierarchikus rendben, a Keresztrefeszítés jelenetében előbb a kereszt alatt és felett, majd a kereszt vízszintes szárai végénél ábrázolja (Drevnyerusszkoje iskussztvo — Chudozsessztvennaja kultura Novgoroda, Moszkva, 1968. pp. 235., 319.) a szeráfot, s a XVII. században már a Megfeszített helyére kerül: *Lexikon d. chr. Ikonographie*, 1968. I. col. 450. Abb. 35.) — A fehérvári szarkofág szeráfjainak hierarchikus rendezettségére a legközelebbi párhuzamok: *Tutulo-Evangelium*, St. Gallen, 915. e. (Reber, F. v.: *Kunstgeschichte des Mittelalters*, Leipzig, 1886. 212–3. Abb. 129.) és a kölni *Evangelium*, Bamberg, Stadt. Bibliothek. Bibl. 94. f. 154 v. (Nílgén, U.: *Lexikon d. chr. Ikonographie*, 1968. I. coll. 602–3. Abb. 2.)

<sup>129</sup> Miklós: 1941. részletesen elemzi a küldetés és a feladat jelentőségét.



- <sup>100</sup> Vö. Miklós: 1941. 79–82. — Migne, L'abbé (publié par): Dictionnaire de mystique chrétienne. Encyclopédie Théologique, 35. Paris, 1858. coll. 77–96., 940–949.
- <sup>101</sup> Vö. 99. jegyzet.
- <sup>102</sup> Entz–Szakál: 1964. rekonstrukciója igazolná ezt a megfigyelést; a rekonstrukció figyelembevételét azonban egyelőre csak óvatosságnak használhatjuk vizsgálatainkban.
- <sup>103</sup> Szakirodalmunkban először idézte: Kádár Z.: 1955. i. h. — Bulgarin, Th.: Russland in historischer, statistischer, geographischer und literarischer Beziehung. Leipzig, — Riga, 1841. II. 426., Taf. IV. A rajz a szarkofágat abban a helyzetben ábrázolja, ahogy a padló magasságai az ábrázolás egyes részeit már eltakarták. — L. még: Karger: 1951. 106. skk. — Karger, 1951. közölte számunkra hozzáférhetően a Gyeszjátyn-templom északi oldalánál többször megtalált és általa kiemelt, kőlapokból összeillesztett sírládat. L. még: Karger, M. K.: Drevnij Kijev. I. Moszkva–Leningrád, 1958. Tabl. XCV.
- <sup>104</sup> Moravcsik: 1953. i. h.
- <sup>105</sup> Kádár: 1955. i. h.
- <sup>106</sup> Kádár: 1955. i. h. — Kádár: 1957. i. h.
- <sup>107</sup> Későbizánci mozaikon (Khora-Museum, Istanbul), a X–XI. századból, Krisztus feje felett *szeraf* lebeg, s hiányzanak a leereszkedő angyalok.
- <sup>108</sup> Az általunk ismert valamennyi példa megfelel ennek a szerkezeti skémának.
- <sup>109</sup> Gyulafehérvár, pillérfő, XIII. század: Gerevich: 1938. t. CXXXVI. — Apokaliptikus asszonnyal: St. Savin-sur-Gartempe, timpanon, 1100 k.: Lexikon d. chr. Ikonographie, I. „Apokalypse”, Abb. 2. — Ennek a motívumnak átviteleként: Valenciennes, Bibliothèque, Ms. 99. 1000. k. (uo. Abb. 1.) — Angyal, Szt. János mellett: Arras, Bibliothèque, XII. század (Walicki, M.: Drzwi Gnieźnieńskie, T. II. Wrocław, 1959. p. 25.)
- <sup>110</sup> Keresztrefeszítés: Lorsch, Evangelium, IX. század eleje: Beckwith: 1968. ill. 28–29. — Novgorod, 1152/54.: Kraus, H. J. — Schubert, E.: Die Bronzetür der Sophienkathedrale zu Novgorod. Leipzig, 1968. 34–35. — Köikon, Moszkva, Isztor. Muzej: Lazarev — Podobjedova — Kosztocskina: Drevnyerusskoje iszkussztvo, Novgorod. Moszkva, 1968. p. 226. — Bradford on Avon, X. század: Talbot Rice, D.: Beginn und Entwicklung christlicher Kunst, Köln, 1961. Abb. 16. — Prága, Bibl. Univ. MS. XVIII. F6. Léon-Breviarium, 1356. Kvét, J.: La miniature romane et gothique en Tchécoslovaquie. UNESCO (Flammarion, 1964. [Milano] p. 21. — A Keresztlevél jelenetében: Wrocław, Muzeum Slaskie, timpanon, XII–XIII. sz.) Świechowski, Z.: Budownictwo romańskie w Polsce. Katalog zabytków. (Wrocław–Warszawa–Kraków, 1963. ill. 857.) — A Lamentatio jelenetében: Perugia, Pinacoteca; Paliotto: Lamentatio. (Lexikon d. chr. Ikonographie, I. 1968. col. 279. — Pisa, Museo, XIII. sz. eleje: Ainaud: 1963. Abb. 50. — A jugoszláviai Nereziben (1164): Talbot Rice, D.: Byzantine Frescoes from Yugoslav Churches. UNESCO, (Fontana Unesco Art Books 6.) 1963.
- <sup>111</sup> Lassus: 1968. Abb. 107.
- <sup>112</sup> Auber, L'abbé, M.: Histoire et théorie du symbolisme religieux, II. 459., III. 371. Paris, 1884. — Lexikon d. chr. Ikonographie, I. 1968. Art. „Abraham”.
- <sup>113</sup> Lexikon d. chr. Ikonographie, I. Abb. 2.
- <sup>114</sup> Lexikon d. chr. Ikonographie, I. Abb. 6.
- <sup>115</sup> Lexikon d. chr. Ikonographie, I. Abb. 1. — cf. col. 146.
- <sup>116</sup> Lexikon d. chr. Ikonographie, Art. „Baum”. coll. 263–4.
- <sup>117</sup> Reusens, F.: Éléments d'archéologie... Paris, 1885. Fig. 167.
- <sup>118</sup> Bizánci, görög feliratos kereszt, VII. század, Leuze: Reusens; 1885. 240–241.
- <sup>119</sup> Kádár: 1955. 202–203. — Dölger, Fr. J.: Antike und Christentum. I/1. 1929. T. I. 8. — Reber: 1886. Abb. 63.
- <sup>120</sup> Ére vall például a kijevi szarkofágokon a következőket számismétlés.
- <sup>121</sup> E tekintetben a szimbolikus magyarázatok megfigyelésünk szerint nem tesznek különbséget.
- <sup>122</sup> Poitiers, St. Jean, Baptisterium, VII. sz. Lassus: 1968. Abb. 115. — Sacramentarium S. Gereonis. f. 14v. (Bloch, P.: Das Sakramentar von S. Gereon München, 1963. Abb. 3.) — Elefántcsont kazetta, XI. sz., 8 szírmű rozettával. (Banck: 1965. no. 136.) — Justinianus-bélyeges tál, kétféle rozettával: Banck: 1965. no. 76. — Boetius-sírkő, VI. sz.: Reusens; 1885. i. h. — Kazetta a Basileusgyűjteményből, XI. sz. kétféle rozettával: Banck: 1965. no. 137. — XI–XII. századi kazetta, Cleveland Museum of Art/Ohio, háromféle rozetta; Lassus: 1968. Abb. 215.
- <sup>123</sup> Így értelmezzük a fehérvári szarkofágon a fúrott díszekkel ékes oszlopfejeket is.
- <sup>124</sup> Migne: PL. CXII. 1852. col. 1040.
- <sup>125</sup> Migne: PL. CXII. 1852. coll. 1040–1041.
- <sup>126</sup> Dercsényi: 1943. i. h.
- <sup>127</sup> Moravcsik Gy.: A magyar Szent Korona a filológiai és történeti kutatások megvilágításában. SZIE. III. 423–472. p. 430. (alsó koronapánt „Pantokrator”-lemeze), p. 463. (felső koronapánt — könyvedél? — „Pantokrator”-lemeze).
- <sup>128</sup> Reusens: 1885. 240–241. — Kijevi amulettekről: Karger: 1951. 124.
- <sup>129</sup> Karger: 1951. risz. 83. p. 117.
- <sup>130</sup> Basel, Münster, 1000. k. (Myslivec, J.: „Apostol”, Lexikon d. chr. Ikonographie, I. 1968. Abb. 4.)
- <sup>131</sup> Notre-Dame à Tongres, kincstár: IX–X. sz. (Reusens; 1885. 194. fig. 143.)
- <sup>132</sup> Marocco, Said, (Phoenicia), ólomkoporsó a IV. századból: Reusens: 1885. fig. 203. p. 202.
- <sup>133</sup> Karger: 1951. risz. 78., 83.
- <sup>134</sup> Biskupije, Crkvina: Gunjača, St.: Starohrvatska Prosvjeta, (III.) 3. 1954. sl. 24.
- <sup>135</sup> Csányi: 1951. III/1. t.
- <sup>136</sup> Jakobszon: 1958. risz. 122.
- <sup>137</sup> Drevnyerusskoje iszkussztvo, Chudozsesztvennaja kultura Novgoroda. Moszkva, 1968. pp. 95–101. — XII. század.
- <sup>138</sup> Ivánka, E.: Theologia, X. 1943.
- <sup>139</sup> Ivánka: 1943. i. h.
- <sup>140</sup> Ebben látjuk a bizánci szimbolika allegorikus voltának egyik fő okát.
- <sup>141</sup> Rice, D. T.: The Art of the Byzantine Era. London, 1963. p. 172. közli a palermói királyi palota egyik nagyszobájában perza és bizánci mozaikokra és textilekre emlékeztető hierarchikus-szimmetrikus ábrázolását, amelynek heraldikus állatkompozíciói, életfaszerű növényekre mint tengelyre rendezve, paradicsomábrázolásként hatnak. — Klasszikus paradicsomábrázolás: Iakobos Kokinobaphos homoliának XII. századi kéziratában: Vryonis, Xp.: Byzantium and Europe. London, 1967. ill. 80.
- <sup>142</sup> Moravcsik: 1953. i. h.
- <sup>143</sup> Vö.: Bartoniek E.: SSRH. II. 443–448. Bartoniek a legenda első változatát 1109–1112 között keltezi. — Összefoglalóan: Tóth S.: Acta Universitatis Szeged. X. 1964. — L. még: Csóka J. L.: A latin nyelvű történeti irodalom kialakulása Magyarországon. Bp. 1967.
- <sup>144</sup> Erdélyi I.: Szent Imre legendája. Bp. 1930. 45–46. (Idézi: Csóka: 1967. 199.)
- <sup>145</sup> Csóka: 1967. i. h.
- <sup>146</sup> C. 19.: „... Cuius (sc.: Emerici — NÁ.) animam ipsa transitus sui hora cuidam episcopo Greorum sancte conversationis viro revelatum est deferri per angelos ad celi palatia.” (SSRH. II. 428. 25–27)
- <sup>147</sup> SSRH. II. 456. 47–48. (Nota editorialis — Bartoniek)
- <sup>148</sup> Tóth S.: 1962. i. h. megjegyzése a „szkeptikus” betoldásról, amely a csodák szükségességéről szól, aligha helytálló, hiszen a gondolat maga, különösen a Cluny-i szellemű irodalomban elég gyakori (vö.: SSRH. II. 456. 20–21).
- <sup>149</sup> A szeráf szárnyára faragott szem megfigyelését N. Lutter Katalinnak köszönöm.
- <sup>150</sup> Csóka: 1967. i. h.
- <sup>151</sup> Harva, U.: Die religiösen Vorstellungen der altaischen Völker, FFC. No. 125. Helsinki, 1938. 280–281., 327., 366. — K. Kovács L.: A kolozsvári hóstátiak temetkezése. Kolozsvár, 1944. 40. — Hasonló zsidó képzetről: Wünsche, A.: Der babylonische Talmud. Leipzig, 1889. Bd. II/3. 349. (Aboda Zará).
- <sup>152</sup> Heinisch: 1923. 30. — Hrabanus Maurus: De universo, VI. 1. (PL. CXI. 1852. coll. 149–150.) — Hrabanus Maurus: Allegoriae, PL. CXII. 1852. c. 1009.
- <sup>153</sup> Andree, R.: Ethnographische Parallelen und Vergleiche. Stuttgart, 1878. 45. — Bawit, kápolna, kopt, VI. század. Szem ábrázolása a győztes hősszent mellett.
- <sup>154</sup> Vö.: Dölger, 1925<sup>a</sup>. adatait, valamint: Balthasar, H. U. v.: Kosmische Liturgie. Maximos der Bekenner. Freiburg im Breisgau, 1941. — Ennek a kiütésnek kései és bizonyos tekintetben allegorizált változata a Psychotasia jelenetében a legyőzött és megfutamított gonosz erők menekülése. (Auber: 1884. i. h.) — L. még jellemző későközépkori változatát: Cirlot, J. E.: A Dictionary of Symbols. London, 1962. T. XVII. — Molsdorf, F.: Christliches Symbolik, Leipzig, 1927. no. 832.
- <sup>155</sup> Molsdorf: 1927. i. h.
- <sup>156</sup> Csóka: 1967. i. h.
- <sup>157</sup> Hrabanus Maurus: Allegoriae. („Alae”) PL. CXII. 1852. coll. 856–857. — Észak jelentése a keresztény szimbolikában: Auber: i. m. III. 1884. 72. — Szentírásban: Énekek: IV. 16. — Izaiás: XIV. 13., XLIII. 6. — Jób: 26.7., 37., 24. — Jeremiás: I. 23. — Vö.: Hrabanus Maurus: Allegoriae, PL. CXII. 1852. col. 860. — De universo, I. IX. Prol. PL. CXI. 1852. col. 201. — Hugo a S. Victore: De bestiis, I. 12. (PL. CLXXXVII. 1854. c. 20.) — S. Petrus Chrysologus: Sermo XX. PL. LII. 1859. c. 256.
- <sup>158</sup> Ha a legenda Csóka (i. m.) feltevése szerint valóban Pannón-halmán keletkezett, ezeket a műveket a szerző a kolostor XI. sz. végi könyvtárában megtalálhatta: Csapodi Cs.: Magyar Könyvszemle, LXXXIII. 1957. 14–24.
- <sup>159</sup> Gregorius Turonensis: De miraculis S. Martini. PL. LXXI. 1849. col. 918. A–C.
- <sup>160</sup> Horváth C.: Szent László-legendáink eredetéről. (Irodalomtörténeti Füzetek, 31.) Bp. 1928. 12–16.
- <sup>161</sup> Poncelet, A.: Acta Sanctorum, 4. Novembris. (Nov. t. II.)
- <sup>162</sup> Madzsar I.: Századok, LXV. 1931. 57. ssk.
- <sup>163</sup> Tóth S.: 1962. 53–54.
- <sup>164</sup> Csóka: 1967. 207–210.
- <sup>165</sup> Csóka: 1967. 197.



- <sup>166</sup> Horváth: 1928. 12–13.  
<sup>167</sup> Tóth S.: 1962. 54. skk.  
<sup>168</sup> Csóka: 1967. 214–217.  
<sup>169</sup> „...cuidam episcopo Grecorum...” SSRH. II. 428.<sup>28</sup>  
<sup>170</sup> Bár a lélek mennybevitelének motívuma minden bizonnyal előbb Keleten bukkant fel, a motívum igen korán Nyugaton is elterjedt.  
<sup>171</sup> Keleti korai példák: az apokrif újszövetségi könyvek, pl. József, az Ács könyve (Dictionnaire des Apocryphes, ed. Migne. Paris, 1856. I. coll. 1038–1039.) A keresztény misztikában való elterjedéséről: Dictionnaire de mystique chrétienne, Paris, 1858. col. 82. (Migne) — Makarios Aegyptiacus, Hom. 22. (Des Hl. Makarius des Ägypters fünfzig geistliche Homilien. Bibliothek der Kirchenväter, 10. Kempten–München, 1913. 193–195.) — A korai nyugati előfordulások talán első példája: Gerontius: Vita Melaniae. (Redactio graeca,) c. 70. (Krottenthaler, St.: Griechische Liturgien, Kempten–München, 1912. 498. — A redactio latina: Analecta Bollandiana, VIII. 1889. Prol. 2. L. II. c. 39. — Összevetve a görög (Analecta Bollandiana, XXII. 1903. 7–49.) szöveggel: D'Ales: Analecta Bollandiana, XXV. 1906. 447. — A motívum nyugati elterjedésének egyik fő eszköze Gregorius Turonensis munkássága (vö.: Kádár: 1955. i. h.): Miraculorum lib. I. c. IV. (Mária halála) PL. LXXI. 1849. col. 708. — Kései példánk: Anselmus S.: Meditatio V. PL. CLVIII. 1863. coll. 734–735.  
<sup>172</sup> Vita S. Martini, Epp. I–2. (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum, c.) 1866. — Vö.: Griffe, E.: Bulletin du littérature ecclésiastique, LXX. 1963/3. 184. sk.  
<sup>173</sup> De miraculis S. Martini. PL. LXXI. 1849. col. 919.  
<sup>174</sup> Ilyenek létezésére utalnak talán a toursi káptalan tagjai Fülöp kölni érsekhez írott levelükben a XII. század végén. (Analecta Bollandiana, III. 1884. 221–222.)  
<sup>175</sup> PL. CXXXIII. 1853. coll. 513–751. — Vö.: Du Bourget: Saint Odon. (879–942) Paris, 1905. chh. VI., XV–XVII.  
<sup>176</sup> PL. LXXII–LXXIII. összeállítja ezek latin forrásait.  
<sup>177</sup> Horváth: 1928. 12–14. adataival vesd össze!  
<sup>178</sup> Analecta Bollandiana, III. 1884. 221. skk.  
<sup>179</sup> A galliai kapcsolatoknak valószínűleg egyik közvetítője Bracara-i vagy Dumio-i Szt. Márton. (I.: Acta Sanctorum Martii T. III. 1668. 86–87.) — Bardenhewer, O.: Patrologie, Freiburg i. Breisgau, 1910.<sup>3</sup> 566–567. — Gregorius Turonensis: Historia Francorum, V. 38. (PL. LXXI. 1849. 352–353. — De miraculis, I. I. c. X. *ibid.* coll. 923–925.  
<sup>180</sup> Radó, P.: De originibus liturgiae romanae in Hungaria saeculi XI. Ephemerides Liturgicae, LXXIII. 1959. 299–309.  
<sup>181</sup> Levárdy F.: Művészettörténeti Értesítő, XVII. 1968. 165–188.  
<sup>182</sup> A Gelasianum és a Gregorianum (függetlenül a szerzőszerkesztő személyének azonosításától) VI–VII. századi részleteiben: PL. LV. 1865., PL. LXXVIII. 1862. — A keletkezésről: Jungmann, J. A.: Missarum sollemnia, I. Wien, 1952.<sup>3</sup> 77. skk.  
<sup>183</sup> Ignatius: Ad Philippenses. VIII. 4., X. 2., XI. 3. — ed. Funk, F. X.: Opera Patrum Apostolicorum, Tubingae, II. 1881. pp. 114., 116., 118. — Hermas: Pastor, Vis. II. c. 2,7. (*ibid.*), Martyrium S. Polycarpi, XIV. 1., Barnabae, Epistola XVIII. 1. (*ibid.*)  
<sup>184</sup> Például a Melania-vita: I. 171. jegyzetben!  
<sup>185</sup> Vö.: 179. jegyzetben!  
<sup>186</sup> De miraculis S. Martini, I. I. c. IV. — Miraculorum, I. I. c. IV. — I. még: Vita Aridii Abbatis, Migne: PL. LXXI. 1849. coll. 1138. B.  
<sup>187</sup> Alkalmassint legkorábban: Constitutiones Apostolicae, VIII. 41. (Stof, R.—Schermann, Th.: Griechische Liturgien, Bibliothek der Kirchenväter, 15. — Kempten–München, 1912. 73–74.) — Nyugaton: PL. LXXVIII. 1862. coll. 467–470., 216., 217., 722., 1020. — PL. CXXXVIII. 1853. coll. 1161–1164.  
<sup>188</sup> PL. LXXIV. 1862. 470.  
<sup>189</sup> PL. LXXIV. 1862. 1234.  
<sup>190</sup> PL. LXXVIII. 1862. 470.  
<sup>191</sup> De Vita S. Geraldii Auriliacensis Comitis, I. III. c. VII. — PL. CXXXIII. 1853. coll. 693–694.  
<sup>192</sup> Radó, P.: Libri liturgici manuscripti Bibliothecarum Hungariae, Bp. 1947. 57.  
<sup>193</sup> PL. LXXVIII. 1862. col. 722.  
<sup>194</sup> PL. CXXXIII. 1853. coll. 513–514.  
<sup>195</sup> Csóka J. L.: Regnum, 1942/43. 167.  
<sup>196</sup> Radó: 1959. 304–306.  
<sup>197</sup> PL. CXXXIII. 1853. 1. c.  
<sup>198</sup> Radó: 1959. 306. — Gombos: I. 17.  
<sup>199</sup> ed. Batthyany, I.: S. Gerardi... scripta et acta. Albo-Carolineae, 1790. 296. — Radó: 1959. 306.  
<sup>200</sup> L. Antony leveretésének idejéről: Kristó Gy.: Acta Universitatis Szegedi., S. Historica, XVIII. 1965. 18–19.  
<sup>201</sup> Vajay: 1967. adatai Imre hercegről.  
<sup>202</sup> Radó: 1959. 306.  
<sup>203</sup> Asztrik érsek külföldi útjairól: Nagy Á.: Művészettörténeti Értesítő, 1968. 119. — Más véleményen: Györffy: 1969. i. h.  
<sup>204</sup> Ivánka, E. v.: Traditio, II. 1957.  
<sup>205</sup> Ivánka E.: Szent Gellért görög műveltségének problémája. Bp. 1942.  
<sup>206</sup> Legenda S. Gerardi. c. 9. (SSRH. II. 493. 23–29)  
<sup>207</sup> Vö.: Bárczi G.: A magyar nyelv életrajza, Bp. 1966.<sup>2</sup> 117–118.  
<sup>208</sup> Lásd: Radó: 1959. 300–306.  
<sup>209</sup> Habár ezt a feltevést Dercsényi: (1943.) kategorikusan elvetette. — Vö.: 81. jegyzet!  
<sup>210</sup> Bogyay: 1941. 91–93.  
<sup>211</sup> Dercsényi: 1943. 109. i. jegyzet.  
<sup>212</sup> Karger: i. h. i. m.  
<sup>213</sup> Csányi: 1951. i. h. — Szozopol-i faragványok: Várna, Régészeti Múzeum.  
<sup>214</sup> Vö.: Kozák K.: A Veszprém megyei múzeumok közleményei, 8. 1969.  
<sup>215</sup> Chron. Hung. c. s. XIV. (SSRH. I. 317.<sup>4</sup>) — Vö.: Levárdy F.: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, No. 32–33. (1969). p. 42. 24. j.  
<sup>216</sup> Vajay: 1967. 90.  
<sup>217</sup> Jelen dolgozat alapján tartott előadásunk alkalmával (1970. VI. 25., Budapest) Mezey László professzor úr figyelmeztetett arra, hogy a vázolt liturgiátörténeti összefüggések kutatásunk hiányosságai miatt csak feltevés jellegűnek tekinthetők. Ekként értelmezve vetjük fel az elmondott lehetőségeket.

#### RÖVIDÍTÉSEK:

- |   |                 |  |
|---|-----------------|--|
| Chron.Hung.c.s.XIV. = Chronici Hungarici compositio saeculi XIV. ed. Alex. Domanovszky. (SSRH. I. 239–505.) | PL. SSRH. I–II. | = Migne, L'abbé: Patrologia Latina.  |
| Gombos: I–III. = Gombos, F. A.: Catalogus fontium Historiae Hungaricae, I–III. Bp. 1937–1938.               | SZIE. I–III.    | = Scriptores Rerum Hungaricarum, I–II. ed. Em. Szentpétery. Bp. 1937–1938.                                     |
| PG. = Migne, L'abbé: Patrologia Graeca.   |                 | = Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján. (ed. J. Serédi Card.) Bp. 1938. I–III. |



7. Koós-féle üzem, — Agyagipari Rt.  
(1882–1901)

Köztudott, hogy a miskolci kőedénygyártás kisebb-nagyobb megszakításoktól eltekintve közel háromnegyed százados múltra tekint vissza. Molnár László szerint az első 1833-as adat „feltételezhetően a Butykay-féle gyárra vonatkozik”.<sup>1</sup> Majd a Mildner- és a Koós-féle üzemek nehézségeit bevezető mondatban nem két tulajdonosról, hanem „a XIX. század második felében alakult két gyár”-ról beszél. E szerint a Butykay-féle kőedénygyáron kívül még két másik kőedényüzem is működött Miskolcon, a múlt század második felében, illetve Butykay és Mildner nem ugyanazon, hanem két különböző edénygyár tulajdonosai voltak. Ezzel szemben más források is tanúsítják, hogy a XIX. század közepén is létezett Miskolcon kőedénygyár, a Mildner A. F.-féle, „de ez teljesen megszűnt. Ezzel nem tévesztendő össze a mostani miskolci kőedénygyár, melyet 1885-ben Koós István (!) alapított”.<sup>2</sup>

Molnár e kérdésben elfoglalt álláspontja Leszih Andor egyik cikkére támaszkodik.<sup>3</sup> „Nálunk Miskolc városában három kőedény gyár is volt. A legrégibb a Butykay-féle a múlt század első évtizedeiben működött. A gyár jegye — az edények aljába nyomott — BUTYKAY, vagy csak MISKOLCZ-felirat volt.

A másodikat Mildner Alajos Ferenc alapította a 19. század derekán, jegye: kétfejű sas, alatta gótikus vagy latin betűkkel Miskolcz, s alatta gyári számok. Ez a gyár, a hatvanas években megszűnt. 1885-ben Koós István állított fajansz gyárat, az innen kikerült edények MISKOLCZ s alatta hatszögletű csillag jegglyel vannak ellátva.”

Ehhez hasonlóan vélekedett Szendrei János, Miskolc monográfusa is egyik miskolci előadásában.<sup>4</sup> „Felhossa a miskolci fajansz edény-gyárakat — írja Leszih ismeretében —, a legelső a Butykay-féle, mely a XIX. sz. elején keletkezett, s izléses szép dolgokat produkált, ezután a Mildner Alajos Ferenc féle, mely az ötvenes évek körül alapított. Mindegyik gyár termékeiből mutat be pár darabot.” A Koós és Mildner-féle gyárat egynek tekinteni ab ovo lehetetlen volt, hiszen a város ellentétes pontjain álltak. Míg a Koós-féle üzem a Zsolczi kapuban, a Mildner-féle pedig a diósgyőri úton, a fáskerttel átellenben állt, a mai Úttörő-ház helyén. Miután az első kőedénygyárat, az 1832. évit is a fáskerttel szembeni telekre szre, az ún. Benkőkerthbe helyezi az első tudósítás,<sup>5</sup> kétségtelen, hogy a sokáig két különállónak hitt Butykay- és Mildner-féle gyár tulajdonképpen ugyanaz. A gyárépület Mildner Alajos Ferenc és felesége kezéből került 1867-ben a város céljait szolgáló szegényápolódához. Tehát az 1832 és 1867 közötti időszakban szereplő edénygyárosok ennek voltak egymást követő tulajdonosai.

1862 és 1882 között nem folyt Miskolcon piacképes porcelán- vagy kőedénygyártás. Koós Miksa sem mint kőedénygyáros, sőt nem is mint porcelánfestő kezdte miskolci tevékenységét, hanem mint „üveg, porcellán és vegyes kereskedő”. 1876. március 28-án történt cégük bejegyzése a miskolci törvényszéken. A cég neve Koos Soma és Miksa Samuel ts Max Koos, helye pedig: Mis-

kolcz. A megjegyzés rovatban ez áll: „Üveg, porcellán és vegyes kereskedési közkereseti társ. üzlet; — a vállalat kezdődött 1876. márt 21, s mindkét beltag a társceggjegyzés képviselőjére egyformán jogosult”.<sup>6</sup> Koós Soma és Miksa — mint társas-cég — 1880. március 8-án a miskolci törvényszéken — mint cégjegyző fórumon — „a beltagok kérelmére kitöröltetik”, azaz, mint társüzlet megszűnik.<sup>7</sup> Koós Somát már a társas viszony töröltetésekor, 1880. március 8-án mint „porcellán-, üveg- és vegyeskereskedő”-t cégjegyző 434/1 és 2 szám alatt a miskolci törvényszék. A cégjegyzéssel egyidejűleg „Koos Soma nevének, szül. Resofszy Vilmának 10.000 azaz tízezer forint saját szerzeményű vagyona, 10.000 azaz tízezer forint hitbére és 6.000 azaz hatezer forint női hozománya bejegyeztetik”.<sup>8</sup> Koós Miksa néhány hónappal később, 1880. május 4-én jegyeztette cégét a miskolci törvényszéken mint cégjegyző fórumon 439/1 sz. alatt. Koós Somához hasonlóan ő is mint „üveg, porcellán és vegyeskereskedő” működik egy ideig.

A Koós-féle gyár alapítására utaló első adatokkal 1882-ben találkozhatunk. Ekkor, szeptember 30-án adja tudtára „a nagyérdemű közönségnek”, hogy helyben a Zsolczi kapu 5 szám alatt — tehát a Butykay-féle gyárral pont ellenkező irányban — egy üveg- és porcelán-festődét nyitott. Nemcsak „kiegészítő tárgyak” készítését vállalja, hanem „a leggyorsabbtól kezdve a legszebb művészi kivitelű monogrammok”, betűk, arc- és tájképek festését is.<sup>9</sup> 1884-ben a Koós-féle gyártelep még mindig „porcellán festőde volt”. A gyár nyers tárgyakat ez idő szerint csak igen kis mennyiségben készít, s inkább „a sima és egészen fehér porcellán tárgyak megfestésével s az azt követő beégetésével foglalkozik”. Az egész üzemet mindössze három helyiség alkotja. Az első helyiség a mintázó, ahol „nyers edényeket készítenek” korong segítségével. A munkavezető — aki a koronggal dolgozik — Herendről került Miskolcra. A festőműhelyben ekkor még hárman dolgoznak, egy vezető és két fiatal segéd. A helyiségben van az a két kemence is, mellyel a festés beégetését végzik.<sup>10</sup> A Koós-féle festődéről ezeket olvashatjuk a miskolci Kereskedelmi és Iparkamara 1883. évi jelentésében:

„Két mozzanat vár e pontnál említésre. Az egyik az, hogy Miskolczon Koós Miksa porcellán festődét rendezett be, mely rövid időn át meglepő csínnal kiállított munkákat állít ki.

A másik az, hogy a tapolczi agyag tulajdonosa, a munkácsi püspök, az agyagot, legközelebb vegyelemezte, és vállalkozót szándékszik keresni annak értékesítésére, miután Zsolnay Vilmos, pécsi kőedénygyárossal folytatott tárgyalásai eredményre nem vezettek.

Koos Miksa egyébként egy kőedénygyár felállításának eszméjével is foglalkozik s a mennyiben a kir. kincstárral, melynek telkén festődéje van, megállapodásra jutni tud, hozzá fog mielőbb a kivitelhez.”<sup>11</sup> A műhely 1884-ben még mindig úgy szerepel „mint porcelánfestőde”<sup>12</sup> — de mint a Borsodmegyei Lapokban olvashatjuk —, gyárhelyiségét már ezévből teljesen átalakítandja, nagyobb szabású majolika és porcellán gyárat, s égető kemenczét építtet, hogy a nagyobbodó igényeknek is képes legyen megfelelni”. Az átalakított gyár részletes



leírását és a róla készült rajzokat is megtalálhatjuk a Budapesti Látogatók Lapjában.<sup>13</sup>

„A miskolci majolika és tömör kőedénygyár, Koos Miksa gyártulajdonos vezetése alatt... őt különálló épületből áll. Összeségében azonban mondható, hogy hazánk kerámiai ipartelepei között nagyságra nézve az első közé tartozik. A gyár gőzerőre van berendezve. A gőzgép a gépházban nyert elhelyezést és három dobmal, egy agyagzúzó, egy agyagmosó, egy agyag-sűrítő sajtót, öt festékmalmot és két vízszivattyút hajt. A gépházat elhagyva a korongterembe jutunk, mely a telep legnagyobb épületében van. A terem hossza 20 méter, szélessége 10 méter; légfűtésre van berendezve, 26 koronggal, valamint a szárítóval. A korongterem mellett fekszik a festő- és zománczóldó-terem; arányai kisebbek az előbbinél. Végül pedig három égetőkemence rekeszti be a telep épületrészletét, melynek szaporítása és nagyobbitása külsőben áll.

A miskolci majolika- és tömör kőedénygyár átlag 100–110 munkást foglalkoztat, kik között 76 a kerámia iparban képzett szakmunkás.

A gyár kitűnő minőségű agyagját közelben levő telepen, saját munkásaival termeli. A gyár ezidőszerezt következő cikkek készítésére van a modern technikai vívmányok alapján berendezve, u.m. házi szükségleti és díszcikk minden fajára, jelesen gyárt tömör kőedény tárgyakat, tálat, boroscancsokat, borhűtőket, lámpaernyőket, mosdókészleteket, gyümölcstálakat stb., továbbá majolikából falidíszeket, cancsokat, korszokat, kulacsokat, virágvázákat. A tömör kőedénytermékeiből a gyár különlegességét s igen keresett cikkét képezik a tarka parasztdíszítésű készletek, valamint specialitása a fehér alapú zománcz alatti majolika.

A gyár készítményei nagy piacot hódítottak maguknak. A cikkek nemcsak belföldön képezik élénk kereslet tárgyat, hanem azok egyharmada külföldre exportálat. Szállít a gyár Bécs, Berlin, Belgrád, Sáfia, Lemberg stb. városokba.

A telep gyártmányaival több kiállításon vett részt s mindenütt a legelső kitüntetésben részesült.”

A gyár legnagyobb sikerét az 1890-es bécsi kiállításon aratta, ami Ráth Károlynak a kereskedelmi miniszterhez intézett jelentéséből is kiderül. Ráth Károly a népművész-számba menő fazekasok után foglalkozik a miskolci Koos-féle kőedényekkel és fajszoakkal. „Noha gyárilag előállított áruról van szó – olvashatjuk Ráth Károlynál –, mégis csoportnál tehetek említést azon ismert felvidéki izlésű kőedényről, mely Koos Miksa miskolci gyárból került ki és melyből száz meg száz 8–10 frtos service rendeltetett meg messze külföldre. (A bolgár fejedelem egymaga 120 személyre való ily rózsadíszítésű asztali készletet szállított Sáfia udvartartása számára.) A gyár képviselője 6000 frtnyi forgalmat vallott be a szóban levő különleges honi készítményből.”<sup>14</sup>

Ráth Károly jelentésében ugyan még nem, de a miskolci ker. és iparkamara 1890. évi jelentésében már szerepel a gyár részvénytársasággá való átalakításának fontossága, eszméje. Miután a gyár sikeresen szerepelt a bécsi, ún. „mező s erdő kiállításon”, számos fontos külföldi megrendelést kapott, melyek közül a bulgáriai export talán a legnagyobb és legjelentősebb. Ezért Ráth Károly is ezt emeli ki a miniszterhez írott jelentésében.<sup>15</sup> „Hogy még nagyobb sikert nem képes felmutatni, az a korlátolt berendezés és eszközöknek tulajdonítható, mely nagy apparátussal csak egy részvénytársaság volna képes megküzdenni” – olvashatjuk a miskolci ker. és iparkamara jelentésében, majd így folytatja a kamara érvelését a gyár átalakítása érdekében: „Úgy a nagyiparra, mint a kisiparra... a legkedvezőbb viszonyok állanak rendelkezésre. Kitűnő agyag (Matincz, Pongyelok, Kövi, Melléte, Tapolcza stb.) olcsó tüzelő anyag, fa és szén egyaránt bőven van. Az agyagipar itt népiipart képezvén, könnyűszerrel lehetne nevelni jó munkásokat. Ez ipar tradícionális ipar nálunk, melyet egy nagy tőkével rendelkező vállalat a fejlettség magas színvonalára emelhetne, sokat változtathatna áruforgalmi statisztikánk azon szomorú eredményén, hogy évente 2–3 millió frt értékre rúg az agyagipari cikkek behozatala.”<sup>16</sup> A kamara területén

ekkor még két kőedénygyár is üzemben volt (Apátfalva, Murány). A miskolciak figyelme mégsem ide, hanem Ungvár felé fordult. Ez annak tulajdonítható, hogy míg az apátfalvi és murányi kőedénygyár a XIX. század elején alakult, tehát gazdag tradíciókkal rendelkezett, az ungvári ugyanúgy a 80-as években létesült, mint a Koos Miksa-féle. Ennek ellenére az 1888. dec. 21-én alakult Petrides János és Illés Dávid-féle „Ungvári agyagipar gyár”<sup>17</sup> mint társaság már 1889-ben megszűnt, és „Ungvári porcellán és agyagipar rt. Ungvár” címmel átalakult részvénytársasággá.<sup>18</sup>

Ami a miskolciaknak még hat év múlva is pusztán óhaj, kívánság, Ungváron egy év alatt sikerült a társaság-viszonyt részvénytársasággá átalakítani. E gyors átalakulás az agyagipari iskolával közvetlenül összefügg, amit a miskolciak is érzékelnek, bár ekkor még annak fontosságát mással indokolják: „... egy agyagipari szakiskolának kamaránk területén való felállítása, sokkal indokoltabb, mint másutt, hol ez ipar igen szűk körű. Az agyagipar-szakiskola népessége oly rétegekből kerülne ki, mely az agyag tulajdonságait, formázását már az elemi iskolában tanulja. Hogy ilyen növendékekkel nemcsak theoria, de a praxis szempontjából mennyit lehetne elérni, annak fejtegetésétől eltekintünk.”<sup>19</sup>

A gyárakban folyó szakképzés mellett külön agyagipari iskolákban képezték az agyagipar munkásait, szakembereit. Ilyen agyagipari iskola állt Székelyudvarhelyen, Mágócson, Ungváron, majd 1896-tól a Sopron megyei Csáván (Stoob). Az ungvári agyagipari szakiskolát 1883-ban létesítette az ipar- és kereskedelmi miniszter. Ungvár kiválasztásánál döntő szerepet játszott a környék kedvező geológiai helyzete, vagyis az agyagipar létesítéséhez nélkülözhetetlen földpát- és kaolínbányák közelsége. Ismeretes, hogy a világhírű bécsi porcelán egyik alapanyaga éppen az Ungvártól nem messze eső Dubrinicson (Bercsényifalva) feltárt kaolín volt, melynek a keveréket alkotó magas százaléka tette a papírvékonyágú porcelánt áttetszővé, a porcelán bisquit-szobrokat márványszerűvé. Fontos volt a Nagymihály melletti Laborcszög község határában előforduló kiváló tűzálló fehérkaolín. Az ÉK-i Kárpátok trachit közei bár csak másodrendűek, mégis sok értékes üledéket tartalmaztak, Antaloc község környéke pedig jelentős, a színes mozaikhoz elengedhetetlen akricittal rendelkezik. A kiváló geológiai adottságok mellett a helyi érdekeltég aktív támogatásának tulajdonítható, hogy az Ungvári Porcellán- és Agyagipari Rt. gyárrá nőtte ki magát.<sup>20</sup> 1890-ben Baross Gábor a volt agyagipari iskolát szaktanonciskolává szervezte át.<sup>21</sup> Igazgatónak a kiváló magyar agyagtechnológust, Pap Jánost nevezte ki. A tanterv, valamint a három év tanoncidő azonos volt a beszűkített iskolával, melynek célja a gyárban felvett tanoncok elméleti szakképzése volt. Egyébként az iskola növendéke volt a későbbi európai hírnévnek örvendő kiváló magyar szobrászművész, Vedres Márk is.

A gyár és az iskola között szoros szakmai kapcsolat alakult ki, ami érthető is, hiszen a gyáralapító Petrides János szobrászművész az iskola tanára volt. Pap János igazgatósága alatt méginkább mélyült a kapcsolat az iskola és gyár között, ami elsősorban abban nyilvánult meg, hogy az iskolában kísérletezték ki a gyártásra leginkább alkalmas agyagokat, mázakat, sőt formákat is.

XIX. századi kőedénygyáraink sokszor messziről szállították a készítményeikhez alkalmas nyersanyagokat. Még a XIX. század végén is találkozunk ezzel a gyakorlattal. Eppen a miskolci ker. és iparkamara 1890. évi jelentésében olvashatjuk, „hogy agyagunk jó minősége folytán, a hazai kerámia-ipar által keresett cikk”. „A mastinczi (Gömör m.) hegyekből minden hazai ipartelep szállít, nemkülönben ott készült chamotteot. Borsodmegyében, Tapolczáról, Miskolcz mellől is szállítatnak évenként nagyobb mennyiségű kocsirakomány agyag Rákosra, Ungvárra stb.” A tapolcai agyag fontos alkotó-eleme az ungvári gyár készítményeinek. Az ungvári agyagipari iskolában eredetileg nagyszőlősi agyagot használtak díszedényül. Ehhez azonban aránylag alacsony hőfoknál nehezen tudták hajszálpédes-mentes mázat alkalmazni, ezért a nagyszőlősi agyag helyett a fehér



színre égő tapolcai (Miskolc mellett) agyagot használnak. Iszapolt krétával keverik, a cserepet pedig frittelt mázzal égetik. Az iszapolt kréta 10–15%-a lehet a 90–85% súlyrésznyi tapolcai agyagnak.

A miskolciak a szakiskolától nemcsak a szakmai-technológiai problémák egy részének megoldását várják, hanem a szakmunkáshiány enyhítését, mely kerámiaiparunk egyik évszázados nehézsége, problémája volt. A szakmunkáshiány problémák úgy nőnek, ahogyan a gyár növekedik, gyarapodik. Másrészt, a versenyképes áru előállítás fokozott gondot és hozzáértést igényel, nemkülönben korszerű, modern gyári berendezést és gyártástechnológiai bevezetést. A miskolci gyár dolgozóinak mintegy 75%-a volt kerámiaipari szakmunkás.<sup>22</sup> Így érthető, hogy ilyen nagy mennyiségű szakmunkás biztosítása nem volt könnyű feladat, még akkor sem, ha a 90-es években egyre-másra megszűnt kerámiaipari üzemek ontották az olcsó szakképzett munkaerőt.

Az 1890-ben jelentkező problémákkal 1894-ben találkoztunk ismét. Ekkor ment át Koós Miksa 1884-ben alapított kőedénygyára egy részvénytársaság tulajdonába, mely nagy költséggel és áldozattal egészen átalakította, modern, szép berendezéssel látta el.<sup>23</sup> A részvénytársasággá történt átalakulással egyidejűleg ismét felmerül az agyagipari szakiskola szükségessége. A kérdés állásáról a kereskedelemügyi miniszternek a miskolci ker. és iparkamarához intézett leiratából értesülünk:<sup>24</sup> „F. évi (1893!) június 23-áról kelt 2287 sz. Jelentésére, mellyel a Miskolcra kilátásba helyezett *agyagipari szakiskolának* mielőbb leendő szervezését kérte, értesítem a kamarát, hogy nem értem el azon szándékomat, miszerint Miskolcra ily szakiskolát létesítsek, sőt ezt lehetőleg meg is fogom valósítani. Minthogy azonban az iparoktatás terén ez időszert annál sürgetőbb teendők várnak megoldásra és ezeket is csak fokozatosan teljesíthetem, amennyiben a rendelkezésemre álló anyagi eszközök nem engedik a gyorsabb megoldást, ez időszert még nem vagyok azon helyzetben, hogy a kért szakiskolát legközelebb létesíthessem.” — A helyzet a miniszteri leirattól függetlenül kedvezően alakult. Ugyanis az agyagipari szakiskolák felülvizsgálásakor kiderült, hogy a mágocsi fennállása — hallgatóinak kis száma miatt — kérdésessé vált, ellenben az ungvári új épületre és átszervezésre szorult.<sup>25</sup> Míután a kereskedelemügyi miniszter csak bizonytalan időre halasztotta ezt, de nem utasította el a miskolci agyagipari szakiskola felállítását, felvetik az ungvári iskola Miskolcra való áthelyezését. Egy másik ok még inkább akuttá tette a miskolciak régi óhaját. Az ugyancsak részvénytársasági alapon működő ungvári porcelángyár ugyanis 1895 májusában leégett, s ezzel működését Ungváron befejezte.<sup>26</sup> A gyár tatai festőműhelye azonban továbbra is dolgozott, s termékeivel még az 1896. évi millenniumi kiállításon is szerepelt, ugyanúgy, mint a miskolci, mely a kiállítás idejére már szintén beszüntette működését. — Egy ideig az érdekeltek az iskola megszüntetése mellett foglaltak állást, később viszont amellett, hogy át kell helyezni az agyagipar másik központjába, Miskolcra, ahol jól jövedelmező s talán-talán a külföldi gyárakkal is versenyezni tudó agyagipari gyár működik. Az ötlet a miskolci kereskedelmi és iparkamara képviselőiben merült fel. „A miskolci kereskedelmi és iparkamara az iránt kérelmezett a kereskedelemügyi miniszternél — olvashatjuk a Borsodmegyei Lapokban —, hogy a jelenleg Ungváron fennálló, de teljesen újjászervezését igénylő állami agyagipari szakiskolát helyezze át Miskolcra. A miniszter — méltányolva Miskolc város és általában Borsod vármegye közigazgatási fontosságát és a szomszédos Gömörmegyével együtt különös jelentőségét az agyagipar szempontjából — hajlandónak nyilatkozott a kamara kérelmét megfontolás tárgyává tenni. Minthogy azonban az ügy kellő előkészítést és előzetes tárgyalást igényel, melynél az összes részletkérdések is tisztázandók, szükségesnek tartja az érdekeltséggel való előzetes szóbeli tárgyalást és ennek alapján a részletes javaslat-tételt. A megtartandó tárgyalás vezetésével Sztéryni József kir. iparfelügyelő, miniszteri biztost bízta meg, a városi tanács részéről pedig az elrendelt tárgyalásban Miskolc város közönségének képviselőiben

való résztvevővel Soltész Nagy Kálmán kir. tanácsos polgármester és Diószeghy György városi főjegyző bizattak meg.”<sup>27</sup> Szükséges megjegyezni, hogy Diószeghy György az Agyagipar Rt. egyik részvényese, a felügyelő bizottság tagja volt.<sup>28</sup> Az ügy vonatottan haladhatott, mert csak az 1895. szeptember 25-én megtartott kamarai tárgyaláson került ismét napirendre. A kamarai jegyzőkönyvben pusztán az áll, hogy a Miskolcon felállítandó agyagipari szakiskola tárgyában folyó évi július 19-én értekeztek. Ezen a kereskedelemügyi miniszter képviselőjében Sztéryni József kir. iparoktatási miniszteri biztos és Borsod megye, Miskolc város, valamint az érdekeltek gyárak vettek részt.<sup>29</sup>

Még folytak a tárgyalások az anyagi feltételek megteremtéséről, amikor futótűzként elterjedt városszerte, hogy a miskolci Agyagipar Rt. megbukott, s munkásait kénytelen elbocsátani. A gyár közzétett 1895. évi zárszámadataiból kiderülnek azok az okok, melyek a részvénytársaság bukását előidézték. Koós Miksa 1884-ben alapított kőedénygyára 1894-ben került át részvénytársasági tulajdonba. Működését „130.000 frtnyi részvénytőkével, a közönség bizalmával a kormány engedélyezte kedvezményekkel kezdte meg... Nagy remények fűződtek az új gyár életképességéhez, jövedelmező voltához, mindenki örült, hogy hivatva lesz a külföldi gyárakkal hatalmas versenyre kelve, sok munkás embernek kenyeret adni, városunknak jövedelmet, és gyártmányainak szép hírnevet szerezni. A kilátásba helyezett és garantizált 6% minden 100 frt-os részvény után bizalmat és vérmes reményeket ébresztett a pénzpiacra bocsátott részvények iránt és mindenki várt, de sajnos! hiába várta a kedvező eredményt — a siker, az ígért jövedelem, az agyagipar versenyképes termelése elmaradt és ezek helyett a városban azon megdöbbentő hír kapott szárnyra, hogy az agyagipar működését beszüntette” — olvashatjuk a Borsodmegyei Lapok 1896. március 10-i számában. A gyár viszonylag korszerű gépi berendezésével jelentős kapacitást biztosított. Zavartalan üzemelés mellett évi 84 000 Ft nettó értékű áru előállítására alkalmas, azonban — mint Koós Miksa igazgatónak a közgyűléshez benyújtott jelentéséből kitűnik — 1895-ben csak 46 000 Ft értékű áru készülhetett a gyárban, s még így is a kapacitás kihasználhatatlansága következtében „november elején kénytelen voltam — írja jelentésében — számos munkást útnak bocsátani...” Az okok elemzéséből megtudjuk, hogy „... a múlt évben a kőedény eladását gátló páratlanul rossz üzleti viszonyok következtében a gyártmányokat nem tudták értékesíteni”, holott — még nagyobb igények kielégítéséhez szükséges harmadik kemelet is felépült, valamint az ehhez tartozó harmadik emelet is. Ennek költségeit már nem tudták kigazdálkodni az 1894/95-ben váratlanul lezuhant bevételből, ezért a forgalmi tőkéhez folyamodtak, és 35 000 Ft-os kölcsönhöz. Jellemző, hogy az évi 84 000 Ft-nyi értékű áru helyett 1894-ben mindössze 5638 Ft 11 kr-nyi, 1895-ben pedig 46 930 Ft 30 kr-nyi árut készítették Miskolcon. Ez összesen 811 909 db kész áru értékével azonos. Ebből 499 510 db adatot el, összesen 34 371 Ft 85 kr-nyi értékben. Eladatatlannal maradt 312 399 db 18 199 Ft 56 kr. értékű áru. Ha ehhez még hozzáadjuk a nyers áru darabszámát és értékét, kiderül, hogy az év veszteségesen zárult. A veszteség 13 250 Ft 16 kr. Ez készítette Koós Miksa igazgatót arra, hogy lemondjon igazgatói megbízatásáról. A gyár sorsa hónapokig tisztázatlan. Egyes verziók szerint az apátfalvi gyárral egyesítve lehetne esetleg jövőjét megoldani, mások úgy vélik, hogy a város kezelésében lehetne a sokéves hanyattatás után problémáját megoldani. Végül is egy harmadik megoldás született: az átalakított és megújított gyárüzem új részvénytársaság kezére kerül.

A gyár egyszeri bukását még a vezetés ügyetlenségével, s a már ismert és sürgetett okokkal magyarázták. Csak itt-ott merül fel, hogy kőedénygyártásunk hanyatlásának súlyos objektív okai vannak, mint a miskolci ker. és iparkamara 1890. évi jelentéséből és más dokumentumokból, elemzésekből kitűnik. „Edényiparunk termékeinek a cseh-morva termékek állandó s nehéz versenyviszonyokat teremtenek. Igaz, hogy alakváltozatosság



és külszín tekintetében az idegen termékek talán fölényben vannak a mienk felett, melyen csak jól képzett munkaerők s a modern gyártási viszonyok szemmel tartása segíthet.” Újra — és még nagyobb erővel — jelentkezett ez a probléma az új részvénytársaság alakulásával és a gyár újraszervezésével. A miskolci gyár bukásával nem került le napirendről az ungvári agyagipar-iskola Miskolcra történő áthelyezésének kérdése. A kamarát ezután is foglalkoztatja a kérdés, hiszen az apátfalvi és a murányi kőedénygyárak eredményes munkásságához e feltétel megteremtésére változatlanul szükség van. Az 1895. szeptember 25-én tartott kamarai ülés elnöki beszámolójából ismeretes, „miszerint a Miskolcra felállítandó agyagipari szakiskola tárgyában f. évi július 19-én érkeztetett tartott, melyen a nagym. kereskedelemügyi miniszter úr képviseléseben Sztéryny József kir. ipar oktatási miniszteri biztos, Borsodvármegye, Miskolc város és az érdekeltektől részt vettek. A részvevők valamennyien örömmel üdvözölték az iskola eszméjét és annak erkölcsi és anyagi támogatását kilátásba helyezték.” Közben a magára maradt szakiskola Ungváron, a tűztől megmentett épületrészben, két szobában vergődött felszerelés nélkül, míg 1896-ban ideiglenesen egy szomszédos bérházba költözött, melyben három éven át szerény berendezéssel, égetőkemence nélkül dolgozott úgy, hogy a műhelyben készült áruk nem tudták kielégíteni. A részvénytársaság nélkül, árván maradt iskolát 1895-ben — még a tervezett átköltöztetés előtt — 15.156 sz. miniszteri rendelettel államosították, címét M. Kir. Agyagipari Szakiskola Ungvár-ra változtatták. Az átszervezéssel tanrendje is megváltozott. A képzés időtartama négy évre bővült, a belépőkkel szembeni követelmény két sikeresen elvégzett középskola volt. A felvétel megszigorítását és a képzési idő meghosszabbítását az agyagipar válságos helyzetével hozhatjuk kapcsolatba. Ugyancsak ennek tulajdonítható az is, hogy az ungvári agyagipari iskola ügye a kereskedelemügyi miniszter ígérete ellenére sem ment előre. Az 1898. évről kiadott kamarai jelentés szerint a miskolci kőedénygyár még mindig szünetel.<sup>30</sup> Végül is, 1898. szeptember 15-én és 16-án megjelent újsághirdetések szerint az épület a hozzátartozó jelentős gépi berendezéssel együtt eladó. A részvényesek között mozgalom indul, hogy a gyártelek a városhoz kerüljön, mert a jelenlegi épület helyén méltó épületek emelkedhetnének a város áldozatos segítségével. „... A vállalat csak nehezen tudott ismét lábraállni, s kérdés, bár kívánatos, hogy zöldágra vergődik-e,<sup>31</sup> több éves — olvashatjuk — pangás után 1899 december 1-én indul be ismét a gyár teljes 100 főnyi létszámmal.” A gyár ugyanis hosszas vajdás után új részvénytársasághoz kerül, mely 200 000 korona alaptőkével indítja el a pangó, hanyódozó üzemet. Az új vállalkozás elé vegyes érzéssel tekint a miskolci kereskedelmi és iparkamara és a város, melyek közül az új részvényesek kikerültek. „Agyagiparunk jelentékeny része ez évben sem volt kielégítő helyzetben. Öröndetes körülmény, hogy egyik nagyobb szabású ipartelepünk, mely kedvezőtlen körülmények miatt felszámolt, új vállalat kezébe került s az üzemet megkezdhetette. Egyelőre kőedénygyártással foglalkozik. A kőedénygyártás mind nehezebb versennyel küzd s bár a termékek nagyobb nehézségek nélkül voltak elhelyezhetők, a viszonyok nem konszolidáltak. Az osztrák verseny az árakat folyton szorítja, s eldarabolja, holott a mi gyáraink termelési feltételei olyanok, amelyek vele szemben a versenyt akadályozzák, amelyhez a szállítási díjak aránylagos nagysága is hozzájárul. Mindamelllett is kedvező jel, hogy exportálási törekvések megvalósítása lehetségesnek mutatkozik. A kőedénygyártáshoz szükséges nyersanyag egy része (földpát, olómmázag) az idén is külföldről szereztek be...”<sup>32</sup> Azonban ezt a vállalkozást is csak rövid ideig kíséri szerencse, mert Fleick Engelbert művezető minden fáradozása ellenére az 1899-es konjunktúrát váratlan hanyatlás követ. Ennek tulajdonítható, hogy a miskolci kamara következő évi jelentésében, miután a miskolci nem működik, — már csak az apátfalvi és murányi, továbbá a gyöngyöstarjáni kisebb kőedényt gyártó vállalatokkal találkozhatunk.<sup>33</sup> A gyár lukásának oka érdekesen merül fel a megyei

képviselői ülés napirendjén. Friedmann Gyula — miután párhuzamot von a város régi és újabb iparosodása között — kifejti: „Kevés idővel ezelőtt tönkrement városunkban az agyagipar-vállalat tisztán a város szűkeklősége és szűk látóköre folytán, mert nagyobb mérvű támogatástól ridegen elzárkózott”.<sup>34</sup> Még a kamarai jelentés sem foglalkozik az okok elemző feltárással, ellenkezőleg, a mellékes jelenségekre redukálja a kőedényiparunkat elnyeléssel fenyegető veszélyt. A jelentés a kamara területén még mindig működő kőedénygyárakról — nem a miskolcira — érdekes és tanulságos képet fest kőedényiparunk helyzetéről, viszonyairól: „Az üzletmenet kielégítő volt, bár a könnyebb fajtájú meszes kőedénynek, olcsó ára mellett is, a külföldi jobb áru erős versenyt okoz. Az üzemi anyagok, olómmázak, borax, hamuszír, kóbalt, tüzelőanyagok ára igen nagy mérvben emelkedett és ezt a készárunknál érvényesíteni nem lehetett. E helyzet az év vége felé valamennyire javult. Magyar stílusú árukban, ha nem is nagyarányú, de volt kivételünk, mely részben a párisi világkiállításon szerzett összeköttetésekre vezethető vissza. Szakképzett munkásokban gyakorta van hiány. Általános panasz, hogy hazai olcsó áruhoz mérten a vasúti díjtelek magasak és azon vállalatok, melyek helyi érdekű vasút mentén fekszenek, különösen érzik e helyzet súlyát.” A gyár tehát 1902. április 2-án — amikor váratlan tűzvész fenyegeti — már régen „nincsen üzemben”. Koós Miksa az alapító, majd vezérigazgató — azonban már nem érte meg a második részvénytársaság indulását, mert 1899. év elején, 49 éves korában meghalt. A Koós-féle üzem egykori munkáiból számos példány, ill. típus ismeretes, a második részvénytársaság rövid, alig egyéves periódusából azonban múzeumainkban, gyűjteményeinkben nem maradt fenn tárgyi emlék.

A miskolci kereskedelmi és iparkamara 1904. évi jelentéséből sajátosan bontakozik ki a magyar, s benne a miskolci, illetve a Borsod megyei kőedénygyártás helyzete, problémái. „Egy ipartelepünk (a volt Koós-féle) végleg megszűnt, egy pedig 1903-ban szünetelt, ami mutatja az előző esztendőben is felpanaszolt nehéz időket, melyet ez az ipar átél — olvashatjuk. Az osztrák verseny rendkívül erős nemcsak olcsó és selejtporcellánban, de kőedény-áruban is, sőt tetéztetik ez azzal, hogy magyaros jellegű díszítést alkalmazván idehaza és külföldön is szorítja a magyar ipart. A verseny folytán mind nagyobb árengedményeket kénytelenek nyújtani az iparosok s így ha van is némi forgalom, haszon nélkül bonyolítatik le. Az árak mélyre szállottak alá, úgy hogy a létkérdés az iparnál is fel van vetve. A termelésre hatott a mázak és a tűzifa árának bár lassú emelkedése, továbbá akadály, hogy a darabárk után a vasúti szállítás drága, nemkülönben más nyersanyagé is. Így egy telepünk hazai földpátot kísérletet megfeldolgozni, de míg a 100 kg ára 2 korona, a viteldíj (Krássó-Szörény megyéből) a mellékilletékekkel együtt 5 K. 35 fillérre rúgott. Egyik gyárat érzékenyen érinti, hogy Eger a vasúti állomása és így a helyi kövezetvámot (!) kétszeresen is kénytelen megfizetni, egyszer mindön az üres fuvar bemegy, másodsor, midőn a vasúton érkezett áru eladaték. Export alig volt.”<sup>35</sup> A magyar kőedényipar korabeli helyzetét jellemezve Schillinger Zsigmond ezeket írja a Magyar Üveg- és Agyagipar 1901. nov. 15-i számában megjelent Kőedényiparunk c. cikkében:

„Magyarországnak számbavehető kőedényipara nincsen. Csakis a mészpátos kőedényt gyártják, részben a parasztság, részben pedig a középosztály legszegényebb rétege számára, mert üzleti szempontból tekintve az a pár tányér és kulacs, melyet a jobb módú osztály, mint specialitást az előszobája díszítésére évenként felhasznál, nem számít. Ezek az edények rossz és rosszabb minőségben készítve (mert jót nem találunk közöttük) jobb, vagy rosszabb magyar stílusban az átlátszó máz alatt megfestve, mint különlegességek megjárják, de használati edényül, és ez lenne tulajdonképpen a célja, egy jóízű művelt egyén asztalán helyet nem foglalhatnak. Ésmiután ilyen magasabb követelménynek megfelelő kőedényt Magyarországon, jelenleg nem gyárt senki, a szükséglet pedig nagy, kénytelenek vagyunk ezt külföldön beszerez-



ni. Hazánk ez irányban szükségleteit hosszú ideig Angolországból, a kemény kőedény klasszikus hazájából fedezte és csak újabb időkben szorította hátra Angolországot, természetesen rendkívül olcsó áráival Németország és Ausztria. Főleg kiszorította az angol kőedényt a cseh porcellán még pedig a selejtes porcellán, melyből tömredék mennyiséget helyeznek el évente hazánkban." „Sehol a világon annyi görbe vagy egyéb égetési hibával ellátott használati edényt nem látni üzletekben, mint minálunk és ezáltal vevőközönségünk már annyira el van wontva, hogy első osztályú árut, ... csak ritka esetben lehet eladni. A porcellán mindenesetre sokkal szilárdabb, keményebb anyag, mint a kőedény, de sokkal merevbb is, s így elvitathatatlan előnye a kőedénynek az, hogy általában az átlátszó üvegmáz alatt lévő díszítve, igen kellemes benyomást tesz a szemlélőre." Schillinger Zsigmond véleménye úgy látszik más szakemberekével is teljesen megegyezett, mert hasonló kérdésfeltevessel más helyütt is találkozunk a Magyar Üveg- és Agyagújságban.<sup>36</sup>

„Gyáraink csakis az úgynevezett paraszt áru előállításával foglalkoznak és a finomabb ízlésű közönség körébe a magyar puha kőedény csakis mint különlegesség, mint magyaros motívummal díszített műtárgy kerül. A körülmények és haszonra számító kőedénygyártás legfontosabb feltétele, hogy olyan cikkek gyártásával foglalkozzék, amiket az általános szükséglet követel.”

Világos tehát, ha a kőedény — amelyet pedig hazai alapanyagokból készítenek — képtelen felvenni a versenyt a külföldi kőedénnyel és selejtporcellánnal. A drága importkaolinból gyártott porcelán még kevésbé alkalmas erre. Miután már Herend esetében is bebizonyosodott,<sup>37</sup> „hogy magával a porcellán előállításával a gyártat tartani nem lehet, Baross Gábor kereskedelemügyi miniszter az iparügyek átvételével rögtön tanulmány tárgyává tette, hogy nem volna-e célszerű a porcellángyártás fönntartásával és emelésével egyidejűleg új jövedelmező iparágat megvalósítani? A tanulmányt siker koronázta, s a lefolyt két év után a gyár ma (1891-ben) azon a ponton áll, hogy a finom ízlést, és magasabb igényeket kielégítő porcellán mellett a kőedényt és a finomabb fayance-ot is piacra bocsáthatja.” Ha a kőedény anyagánál és esztétikai megjelenésénél fogva valóban alkalmatlan arra, hogy a külföldi kőedénnyel és porcellánnal versenyezzen, akkor továbbra is nyitott a kérdés, milyen kerámiai alapanyag alkalmas erre. A szakemberek egy része — köztük Schillinger Zsigmond — bírálta ugyan a kőedény anyagát ugyanúgy, mint megjelenését, magyaros díszítését, tekintettel azonban a körülményekre és sajátos lehetőségeinkre, mégis a megfelelően szervezett kőedénygyárakban látja a mélypontról a kiutat. A szakemberek másik része — élükön az ungvári agyagipari szakiskola igazgatójával, Pap Jánossal és Örley Jánossal — „a magyar porcellán”-ban látják üzemi kerámiánk felvirágzását.

Örley János a végső konklúzió levonásától sem retten vissza:<sup>38</sup>

„A könnyű meszes kőedény csillaga letűnt. Ezt a silány árut alig lehet már értékesíteni, mert nálánál a legrosszabb porcellánselajt is jobb. Ezzel tisztában vannak gyárosaink is kivétel nélkül oda közeledvén, hogy a kemény kőedénygyártásra térhessenek át. Ezt a törekvést sajnálom, mert végpusztulásba fogja őket kergetni három okból: mert a mi agyagjaink nem alkalmasak kemény kőedény készítésére; 2. mert közönségünk a kemény kőedényt nem kedveli; 3. mert a kemény kőedény-előállítása is ugyanannyiba kerül, mint a porcellán előállítása. Vegyük most tekintetbe még azt is, hogy összehasonlíthatatlanul nehezebb kifogástalan kőedényt készíteni, mint porcellánt és hogy a kemény kőedény gyártása csak nagy tőkével, nagy berendezéssel lehet versenyképes, míg a porcellánt kisebb berendezéssel is jövedelmezően lehet készíteni, minden hozzáférő előtt tisztán fog állani, hogy a most uralkodó törekvés, Magyarországon, a kemény kőedénygyártást meghonosítani, meddő, kárbavesztett dolog. Megkísérelte azt már az egykori budapesti Fischer gyár is, megkísértette (!) Herend is, mindkét helyen szerzett tapasztalataim készítenek arra, hogy újabb áldozatoktól visszatartsam azo-

kat, kiknek még nem törött bele ebbe a kemény dióba a foguk. A teóriában, megengedem, találnak érveket a kemény kőedény mellett, a gyakorlat embere ezeket az érveket egy érintésre elfogja oszlatni.”

„A kérdés tehát oda redukálódik — vonja le végső konklúzióként Örley —, hogy lehet-e versenyképes porcellánt gyártani hazai anyagokból, és ha igen miért nem gyártanak?” Majd így folytatja:

„Mint az agyagipar egyéb ágainak meghonosításában, úgy a magyar anyagból való porcellángyártás megkezdésének érdeme is Zsolnay nevéhez fűződik, ki tudomásom szerint — írja Örley János — nemcsak izolátorokat, hanem egyéb technikai cikkeket, sőt vendéglői készleteket is gyárt. Ez utóbbi kétség kívül fontos fogyasztási cikk, melyből nagy mennyiséget hozunk be Csehországból. Az igazi tömegáru azonban nem ez, hanem a közönséges tányér, tál, csésze, asztali kávé, tea és mosdókészlet. Ezeket még Zsolnay sem készíti. Bizonyára nem azért, mert gyára már most is olyan sokoldalú, hogy további kibővítése ezidő szerint nem kívánatos.”

„Az a körülmény, hogy évi porcellánbehozatalunk az 5 millió koronát meghaladja, és az a tudat, hogy nyersanyagjainkban fekvő nemzeti kincsek kihasználatlanul hevernek a föld mélyében és hogy meglevő agyagiparunk is észrevehetően, sőt rohamosan hanyatlik, arra készítenek, hogy az élénk társuló képtől meg ne ijedjünk és kissé behatódobban vizsgáljuk, hogy csakugyan fényes, s oly félelmes-e az az ipar, hogy már a sikeres verseny reménye is ki legyen zárva?”

Örley cikke már nemcsak konstatál, hanem a jövő lehetőségeit is latolgatja. Tudjuk, hogy közszükségleti cikkeket, edényeket gyártó kerámiai iparunk végleg összeperoppant a hasonló külföldi árukkal való késhégyig menő versenyben, a hazai porcelán pedig önmagában alkalmatlannak bizonyult piacképes tömegáruk előállítására.

A korabeli magyar kerámiaipar legdöntőbb érvágása a herendi gyár lehanyagatlása, átmeneti munkaszüneteltetése és a miskolci Agyagipar Rt. bukása volt. Koós Miksa ugyan hiába bizonygatja 1896 közepén — az 1895. évi zárójelentés közzétételekor —, hogy van még remény nyereséges termelésre, a fejlődés tendenciái azokat támogatták, akik a részvénytársaság feloszlátása mellett foglaltak állást.

### III. A MISKOLCI GYÁR TERMÉKEI

#### 1. A kőedény-keménycserép

A kerámiában ugyanúgy, mint minden iparágban, számos kifejezés, fogalom ismeretes, melynek tartalma és jelentése tisztázatlan. Nemcsak a kőedény, fajansz és keménycserép összefüggései szorulnak tisztázásra, hanem olyan kérdések is, mint például a kőedény, kőcserép és a fajansz, ill. a porcelán mibenléte, fogalmi kölcsönhatása.

A mai kerámiaművészségben a porcelán mellett még mindig jelentős szerepe van a fajansz- és cserépárúnak. Az egyéni úton, műteremben előállított kerámiafeleségek között úgyszólván teljesen az egyszerű cserép- és fajansztárgyak dominálnak. Ez érthető is, hiszen alapanyaguk, a képlekeny vörösagyag és a különböző típusú mázak viszonylag könnyen beszerezhetők. A porcelán előállítása annyira bonyolult, differenciált, hogy csak nagyüzemi technológiával lehetséges, ezért a keramikusok egyénileg aligha vállalkozhatnak rá. Ma már — főleg a művészi kerámiában — olyan anyag-keverékeket és ezeknek megfelelő mázakat használnak, hogy szinte meghatározatlan a készítmények műfaji mibenléte, minemősége. Ezért a modern művészi kerámiában egyetlen olyan kifejezés sem használatos, mely a készítmény pontos műfajára és szűkebb műfaji meghatározóira utalna. A kerámián belül a szűkebb, egymástól elkülöníthető műfaji meghatározók tehát ma már voltaképpen történelmi kategóriák. Manapság ugyanis aligha lenne előállítható olyan fajansz, amilyent a XVII–XVIII. században a habánok vagy Holicson, Tatán, Budán és máshol készí-



tettek, mint ahogyan olyan kőcserép sem, amilyent a Rajna vidék mesterei állították elő a XV–XVII. században.

Mielőtt a fajanszot ismertetnénk, röviden utalunk a közönséges fazekasmunkákra, cserépárúkra. Ezek a kerámia legegyszerűbb változatai, melyek ugyan távol állnak a kőedénytől, a továbbiak megértése miatt mégsem hallgathatunk róluk. Az egyszerű fazekasmunkák, cseréptárgyak készülhetnek mázasan és máz nélkül. Egyes helyeken – így például Pápán – még a múlt században is megkülönböztették a mázas és a mázatlan árut és készítőiket, a „mázás és fekete művest”. Tarczy Lajos 1838-ban Pápán megjelent Természettanában – az első ilyen magyarországi tankönyvben – érthetően a cserépedénnyel kezdi a kerámia műfaji bemutatását,<sup>39</sup> miután ez a legősibb és legegyszerűbb kerámiafajta. A cserépedény „... közönséges agyagból készül, csakhogy ennek tömege tisztább. Ha kevés kvarc van az agyagban: akkor ez homokkal kevertetik fel. Az illy tömegből készült edényeket meg szokták mázolni, s ezen máz egy rész homok, 2 r. ólomtajtból, 3/4 hamuzsíról, s 3/4 ónhamuból készül legjobban. Ezek létrészek finomul megtörtetvén, vízbe tétetnek, s megégetés előtt a cserépedények ezen vízhabarékba mártatnak. A' máz a tűzben üveggé olvad, s így nem engedi, hogy az a beletett nedvet akár beigya, akár általbocsássa. Különbféle metallogokkal meg lehet a' mázot festeni, kobalttággal például kékre, rézzel zöldre, stb. A fajansz a' közönséges cserépedénytől csak abban különbözik, hogy tömege tisztább agyagból készítettetik stb.”

Látszólag tehát alig van különbség a közönséges cserépedény és a fajansz között, valójában azonban évszázadok, sőt évezredek múltak el, míg a fajansz megszületett. Magyarországra Itália közvetítésével ugyan már eljut a XV. század 70-es, 80-as éveiben. Buda elestével s a reneszánsz kultúra pusztulásával a majolikakészítés sem talál folytatóra Magyarországon. Csak a XVI. század végén, a XVII. század elején terjesztik a fajansztechnikát ismét Közép-Európa-szerzte a parasztháborúk bukása miatt emigráló anabaptista vagy újkeresztény fazekasok.

Az anabaptisták majolikatechnikája – annak ellenére, hogy ugyanúgy Itália, pontosabban Faenza közvetítésével jutott el az anabaptistákhoz, mint a Mátyás-féle budai kerámia – más jellegű volt, mint a Faenza, Sienna, Caffarigolo, Urbino, Casteldurante, Deruta stb. majolikái. Az olasz majolika nemcsak a készítmények formáiban, színeiben különbözött a habán kerámiától, hanem technikai-technológiai kivitelben is. Az anabaptista vagy habán kerámián – legalábbis a kezdeti időkben – a fehér fedőmázon négyféle szín szerepel: a sárga, a zöld, a kék és a mangánlila. Ezeken a tárgyakon ma is megcsodáljuk a színek és a motívumok ritmussát. A habán kerámia nemcsak formában és díszítésben produkált utolérhetetlent, hanem technikai-technológiai tekintetben is. Az összes kerámiatechnikák közül náluk valósult meg első ízben és maradéktalanul, hogy a díszítésül szolgáló színek együtt, egyszerre égnek a felületet beborító fedőmázzal. A fajansz e sajátosságának jelentős szerepe van korunk kerámiatechnológiájában és a művészi díszítmódjában is.

A XVIII. század közepén alakult holicisi manufaktúra készítményei a nyilvánvaló hasonlóságok ellenére is különböznek a habánok fajanszaitól. A különbség nemcsak a díszítésben és edényeik formáiban mutatkozik meg, hanem az előállításmódban is. A Holiczból sarjadt, ugyancsak a XVIII. század közepén alakult tatai manufaktúra készítményei viszont már nemcsak a habánok edényeitől különböznek, hanem a holicsiakétól is. Alapanyaguk nem olyan finom, ezért felületük mázfeszültségesebb a holicsiakénál. Nagyjából hasonló a helyzet a XVIII. század utolsó évtizedeiben alakult kisebb manufaktúrák, pl. Kisbér, Pongyelok, Dejte, Gács és Modor készítményeinél is. Az ízlés is változott a század közepe óta. Míg a holicisi és a tatai manufaktúra indulásának éveiben a porcelán imitáló, mindig fehérnek ható fajansz előállítás volt a feladat, a század végén a díszítmények zsúfoltsága, a virágszirmok és kocsányok buja szövevénye jellemzi a fajanszárukat.

Amikor a kerámia műfajait elemezzük, a technológiatörténeti vonatkozások mellett a társadalomtörténeti eredőket sem hagyhatjuk figyelmen kívül. A kőcserép és kőedény nemcsak nyelvileg áll közel egymáshoz, hanem műfajilag is. A kőcserép ugyanúgy kőkeménységű, szilárd, csengő hangot adó kerámiaféleség, mint a kőedény. Míg azonban a kőcserép felülete máz nélküli, vagy átlátszó sómázzal fedett, alapanyaga szürke, barna vagy fehéres-sárgás színű, dominál, a kőedényen az átlátszó sómázon kívül fazekasmáz is előfordul.

A „kőedény még tisztább agyagból készül mint a fajansz, jobban kiégettetik, mint az, úgy hogy olvadásban is kezd jönni és olly kemény, hogy szikrát ad. Hogy az olvadás kezdete előmozdításék: tömegébe gipsz vagy mész tétetik. A' közönséges kőedény vasagos létrésze miatt barnává lesz: máza sóból van, azaz a só zöldlője elrepülvén, szikag üvegesíti meg az edény felszínét. Sörös, savanyú vizes korsók, göredek, csatornák illy tömegből készülnek. A fehér kőedény kvarccal összekevert agyagból készítettetik, máza szinte szikag; azonban néhol ólomüveg, vagyis üveg ólom és ónag keverék” ...<sup>40</sup>

Tarczy szerint a közönséges kőedényt mindig sómázzal borítják, a fehér kőedénynél viszont a sómázon kívül ugyanolyan átlátszó ólomház is előfordul, amilyent a közönséges fazekasok használnak.<sup>41</sup> Mindez mutatja a kőcserép és kőedény közötti technológiai és terminológiai különbségeket és összefüggéseket. A kőedény tehát nem a XVIII. századi angol találmány, hanem a Rajna vidéki kőcserép korszerűsített, ólomházzal kombinált és szélesebb használati rendeltetést is kielégítő változata.

Kőedénnyel Magyarországon először nem a XVIII. század 80-as, 90-es éveiben találkozunk, hanem már a század közepén, az ún. Weedgewood-edény feltalálásának idején. Ilyen kőedénnyel kísérleteztek már a Sopron megyei Dörfölön 1766-ban a herceg Esterházyak birtokain. Emellett a kőedény-keménycserép fogalmi megkülönböztetése is mutatja, hogy mindkét esetben különböző kerámiai műfajokkal állunk szemben. A XIX. századi kőedénygyárainkban nem mindenhol állítottak elő Weedgewood-edényt. Mayer György pápai kőedénygyáros, amikor 1839 elején megszerzi a gyárat, egyik legfontosabb feladatának tekinti, hogy a Winter Mátyásnak „a kőedényre” adott 1811. évi „gyári kiváltságot a porcelán s az úgynevezett Angol Weegwood edény készítésére” is kiterjesse. Más források szerint ez időben a pápai kőedénygyárban Weedgewood-edény és porcelán „csak csekélyebb mennyiségben készítettetik”. Ez is mutatja, hogy Pápán 1839-ig jóformán csak kőedény készült, s hogy a keménycserépnek nevezett Weedgewood-áru és a kőedény sohasem volt egymással azonos. Való igaz, hogy a szakirodalom nem tesz különbséget a keménycserép és kőedény között, pedig a kettő jelentős műfaji eltéréseket mutat. A XIX. századi kerámiatechnológia szakkönyveinkben viszont sehol sem azonos a kőedény és a keménycserép, bár a keménycserép a kőedény minőségi változata. Tarczy Lajos Természettanában a következőképpen differenciál a kőedény és Weegwood-áru közt: „... A' közönséges kőedény vasagos létrésze miatt barnává lesz; máza sóból van, azaz a' só zöldlője elrepülvén, szikag üvegesíti meg az edény felszínét. Sörös, savanyú vizes korsók, göredek, csatornák illy tömegből készülnek. A fehér kőedény kvarccal összekevert agyagból készítettetik, máza szinte szikag; azonban néhol ólomüveg, vagyis üveg ólom és ónag keverék ...”<sup>42</sup>

Tehát Tarczy ugyanúgy megkülönbözteti a „közönséges kőedény”-t a „fehér kőedény”-től, mint a pápai források a kőedényt a Weegwood-árutól. Kétségtelen, hogy Tarczy e megjelölésében is a kőedény és a keménycserép közötti különbség lappang.

E fogalmi kettősséggel szakkönyveinkben is találkozunk.

„Kőedényt általában kétféle gyártanak: földpátos és mészpátos kőedényt. A földpátos kőedény minőségileg a porcelánhoz közeledek, mert az agyaghoz hozzákevert földpát a nyerstűzben megoldva szilárd, csengő, a késsel nehezen karczolható cserepet ad, míg a mészpátos kőedény inkább csak finomabb kivitelű fazekasedény, ehhez



haszonlóan törekény és csakis agyagjának fehér színe miatt bír amannál nagyobb értékkel...”

A keménycserép tehát a kőedény és a közönséges cserép közé sorolható. A közönséges cserépnél keményebb ugyan, de a tulajdonképpeni kőedény szilárdságát és keménységét sohasem éri el, mert az égetési hőfok mérésükre következtében hozzáadott, mintegy 10–15%-nyi olvasztóanyag törekennyé, porózussá alakítja. Wartha tehát e tulajdonságok kifejezésére törekedett, amikor a keménycserép kifejezést megalkotta. Ekkor, a XIX. század végén már bátran megírhatták szakértőink, hogy a magyar kerámia fokozatos hanyatlását e „kőedény” is siettette.

„...gyártásához okvetlenül fehérre, vagy világos sárga fehérre (crème) kiegészítő tűzmentes kőver agyagra van szükségünk. Ezen agyagot azután gondosan meg kell iszapolni és őrlölni... Ilymódon... jól gyúrható, képlekeny masszát nyerünk. Minél tovább hagyjuk a kész masszát heverni, annál képlekenyebb lesz. A masszából az edényeket vagy szabadon alakítják fazekas módra korongon vagy pedig gipsz formákban készítjük. Jobb fajta kőedényt csakis gipszformákban készítenek. A teljesen kiszáritott nyersedényt az erre a célra épített kemenczében kiegészítő átlag 1200–1300 Celsius foknál és csak ezen égetés után látjuk el mázzal, mellyel az edény ismét a kemenczébe kerül. A máz vagy átlátszó (ólom, bóraxmáz), vagy átláthatatlan (zinkmáz). Mázalatti díszítéshez természetesen csak átlátszó mázakat lehet alkalmazni. A máz összehúzóási képességének teljesen egyezni kell a cserépével, mert ellenkező esetben vagy apró hajszálrepedéses mázt kapunk, vagy pedig a máz egyszerűen lepattan a cserépről. A mázzal való égetés rendszerint jóval alacsonyabb a nyers égetésnél. Az égetés alkalmával Chamotte dobozokba helyezzzük az edényt, hogy a láng és füst káros hatásától megóvjuk. Ez az itt felsorolt eljárás úgy a földpátos, mint a mészpátos kőedény gyártásánál csekély eltéréssel majdnem azonos.”

A keménycserép — mint a fentiekben is kiténik — újkori fogalom, csak a XIX. század végén keletkezett. Ennek ellenére a XVIII. század végén és a XIX. század elején létesült agyagipari gyárainkat a szakirodalom mindmáig egységesen keménycserépgyáraknak nevezi, holott csak egy részükben készítettek angol árut. A pápai gyár például alapításától évtizedekig kőedénygyár, bár a szakirodalom ezt is keménycserépgyárnak említi. Az európai hírvé vált herendi porcelángyár is mint kőedény- és porcelángyár szerepel az 1940-es adásvételi szerződésekben. A kőedény és a kőcserép a hasonlóság ellenére sem ugyanaz, mint a nevekben levő edény és kőcserép szavaink tükröznék. A cseréparu — éppen anyagának másneműsége miatt — csak egy bizonyos használati rendeltetés kielégítésére alkalmas. Ha az Iparművészeti Múzeum egykori kőcserepeit használati rendeltetés oldaláról vizsgáljuk, akkor azt tapasztaljuk, hogy ezek között egyetlen edény sincs, a tárgyak szinte kivétel nélkül legfeljebb ivásra szolgáltak. A kőedény is csak ellentmondásosan tudta kielégíteni a sok irányú használati követelményt. Alig valószínű, hogy használták azokat a tálakat, tányérokat, melyekre olyan neves közéleti férfiakat festettek, mint Wesselényi Miklós, Széchenyi István stb. A kőedénynek e kifejezetten díszítő rendeltetését különbözőképpen magyarazzák. Mindenekelőtt a silányabb minőségű hazai alapanyagot egyik, és a külfölditől eltérő összetételt emlegetik másik okként. A kőedénnyel szemben támasztott bizalmatlansággal. Nyilvánvalóan az is fokozta a bizalmatlanságot, hogy gyártásával gyakran visszaéltek. A kőedény anyagának finomságán túlmenően a fajansztól abban is eltér, hogy kvarctartalma magas. Előnye viszont úgy érvényesülnek csak kellőképpen, ha kiegészítése megfelelő hőfokon történik. Ebben az esetben az anyagában domináló kvarctartalom igen szilárd és ellenálló. Ha azonban az égetési hő alacsonyabb, anyagának kvarctartalma nem olvad össze az egyéb alkotóelemekkel, és így közönséges fajansz keletkezik. A kőcserép — a fehér kőedényt, vagyis a Weedgewood-árut kivéve — külső megjelenésében sem hasonlít a fajanszhoz. Csak a használatkor tűnik ki, hogy készítése a követelményeknek megfelelően történt-e.

Miután a kőedénygyártás megindulásakor Európa más országaihoz hasonlóan Magyarországon is komoly fahiány volt, érthető, ha a kőedénykészítők ezzel takaróskodtak elsősorban. Ez azonban a kőedényárak fokozatos minőségi romlásához, és a kőedény iránt országosan megmutatkozó bizalmatlansághoz vezetett. Ezért a fajansznál lényegesen ellenállóbb kőedényt általában nem helyezték a fajansz elé. A használati célokon kívül, illetve ezek mellett gyakran használták díszedényül, mint ezt pápai példánk is mutatja.

Nemcsak a fajanszon belül vannak szembeszökő különbségek, eltérések, hanem a kőedény típusain belül is. Ha az agyagkeveréket nem az olvadási hőfokon égetjük, hanem amíg színes vörös nem lesz, — nem kőedényt, hanem fajanszt kapunk. Ez a készítmény természetesen különbözik a fajansz egyéb, már ismert típusaitól.

A porcelán megjelenése érdekesen variálta a kerámiafajták skáláját. A porcelánt — mint ismeretes — földpát, kvarc, kaolin és mész, illetve gipsz alkotja. Ez utóbbi „az olvadáshoz menő segítségére szolgál” — mint Tarczyánál olvashatjuk.<sup>43</sup> A kőedény tehát abban tér el a porcelántól, hogy masszájába bizonyos arányban kaolint is kevernek. Bizonyítja ezt a herendi porcelángyár 1840 és 1842 között készült masszajegyzéke is. A herendi gyár ekkori alapanyagai között szerepelnek a kőedény alkotóelemei is. Egy 1841-es újsághírads szerint a megalakult herendi olvasókört a szentgáli nemeseken és zsidókon kívül kőedénygyártók alkotják, „összesen legfeljebb 18”.<sup>44</sup> Ez is arra utal, hogy a herendi porcelánt kőedénygyártók hozták létre, mégpedig úgy, hogy a kőedénymasszához kaolint kevertek. Miután a kaolint a csehországi Zettlitzből importálták, érthető ha Fischer Mór mindent elkövetett, hogy minél kisebb arányban keverje a masszába. Emiatt a korai herendi készítmények a porcelán, a kőedény és a fajansz közti átmenet sajátos kategóriájába tartoznak. A mondottak már nem vonatkoztathatók a



1. Fűszertartó, kőedény. Miskolc, 1890 körül





2. Tálka, kőedény. Magyaros díszítéssel. Miskolc, 1880-as évek

telkibányai, körmöcbányai, kassai és miskolci készítményekre, melyeket nem külföldi, hanem hazai kaolinból készítettek. Itt már nem takarékoskodtak úgy a kaolinnal, mint Herenden, ezért ha nem is olyan jó minőségű, de valóságos porcelánt készítettek.

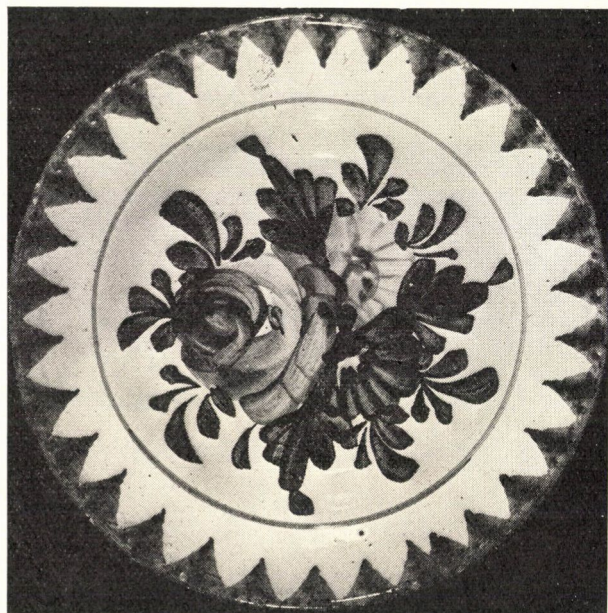
#### 2. A miskolci kőedények

Ha a miskolci kőedénygyár készítményeit finomság, művészi kivitel és technológiai eljárás módján vizsgáljuk, lényegében hasonló eredményre jutunk, mint a kérdés általános vizsgálatakor. A miskolci kőedénygyár az 1840-es években, az iparmű-kiállítások idejében — amikor a kiállított árukat minősítették — már nem működött, ezért a készült áruk sajátosságairól mai technológiai ismereteink alapján kényszerülünk állást foglalni. Hangsúlyozzuk, a miskolci kőedénygyár készítményei sohasem váltak ki különleges minőségükkel — mint az iglói és a körmöcbányai készítmények —, de kifogás tárgyát sem képezték soha. A pápai gyár súlyos krízissel küszködik az 1820-as évek elején, s kénytelen árait leszállíttatnia. Miskolc alapítása, létesítése aránylag szerencsés időben történt. Az 1830-as évek elején a körmöcbányai gyár életében fennakadás, zavar mutatkozik, s a telkibányaiak sem sikerül ekkor még megfelelő tárgyakat készíteni. Ugyanis csak hosszú próbálgatás, kísérletezés után sikerül a hidegfestésről az égetett eljárásra áttérnie. A hideg eljárás esetében a festéket nem a szokásos égetéses eljárással, hanem hidegen, máz felett alkalmazzák az edényeken. Ez azt jelenti, hogy a használat következtében a hidegen, máz felett festett díszítőelemek, tájképek, mitológiai figurák lekopnak az edényről. Ily módon Miskolcnak nemcsak Észak-Magyarország felé sikerült piacot kialakítania, hanem Debrecen, az Alföld, sőt Észak-Erdély irányában is, Erdély edényszükségletét elsősorban Batiz fedezte — ahol már a század elejétől működik kőedénygyár — „Brassó, Nagykaszon, Görgény-szent Imre és Telegd gyáraiból kikerült áruk egyrésze is Erdélyben és” Havasalföldön találtak piacra. Borsod, Abaúj és Zemplén megye területén számos fazekas működött a XIX. század elején, akik áruikkal a lakosság egy bizonyos szükségletét fedezték. A gyáráktól elsősorban használati edényt igényelt a lakosság, melynek nemcsak esztétikusnak és higiénikusnak kellett lennie, hanem

használhatónak is. Miskolc ugyanúgy környékbeli anyagokat használt, mint többi kőedénygyárunk.

Ezek az anyagok lehettek kútúteők a maguk nemében — mintahogy túlnyomórészt — azok is voltak, de nem versenyezhettek hasonló külföldi anyagokkal. A miskolci kőedénygyártás közel 60 esztendeje alatt számtalan forma, típus született, az edények minősége azonban lényegében — az utolsó évtizedtől eltekintve — alig változott. Az összehasonlítások a készítés idejét, az általános ízlés és igény követelményeit sem hagyhatjuk figyelmen kívül. A miskolci edényeket többször és többféleképp minősítették, kategorizálták, nemcsak technológiai kivitel, hanem orientáció szerint is. Így például a legelső, ún. Butykay–Biszterszky-féle kőedénygyár készítményei — az eddigi irodalom szerint — „szép szőlő- és petrezselyemlevél díszítéssel” készültek, míg Mildner „leginkább az Alt Wien edények modorában dolgozott”. Ezzel szemben leírásaink szerint a Koós-gyár „magyaros díszű” kőedényeket, konyha- és háztartási berendezéseket, majolika dísztárgyakat gyárt, melyeket többnyire máz alatt díszít.<sup>45</sup> Miután a miskolci gyár gyakran, egy-két évenként váltogatta jegyeit, készítményeit könnyű kronológiailag tisztázni. Az indulás első éveiből, amikor még társas alapon, illetve Butykay Biszterszkyvel együtt birtokolta a kőedénygyárat, nem maradt fenn tárgyi emlékünks. A legkorábbi miskolci kőedényeink jegyeiben „Butykay Miskolczon” olvasható, majd az azonos kalligráfiájú, különböző nagyságú álló, majd dőlt betűs „MISKOLCZ”-neves jegyekkel ellátott típusok következnek. Ezzel leányegében a Butykay-időszak alkotásain tartott szemlénknek végére jutottunk.

A Butykay bukása utáni évek nem hoztak és nem is hozhattak döntő változást a gyár készítményeiben, legfeljebb a színvonal romlott az egymást váltogató tulajdonosok kezén. A Mildner–Gräfl-korszak kétfejű sasos alkotásain már érzékelhető a Butykay óta eltelt évek hatása. Ha a Butykay- és a Mildner-korszak alkotásait összehasonlítjuk, nem az irodalomból ismert különbségeket konstatáljuk elsősorban, hanem azokat, melyek a két korszak ismert készítményei közt kétségtelenül fennállnak. Így pl. a szőlőleveles díszű edényeket nemcsak Butykay idejében készítették, hanem az 50-es évek második felében is,<sup>46</sup> mikor a kétfejű sasos címeres jegyek alatt elhelyezkedő MISKOLCZ városnevet már nem gótikus, hanem latin betűkkel jelezték. Egyébként Miskolcon már az 1850 és 1860 közötti időszakban készült tálakon is érezhető — ha nem is olyan egyértelműen és pregnánsan, mint a század második felében — a gyári



3. Kőedénytál, máz feletti díszítéssel. Miskolc, 1890 körül





4. Kőedénytál, máz feletti díszítéssel. Miskolc, 1890 körül

kerámiaira ható erős népiesség. Alt Wien legfeljebb a szőlőlevelek formáiban és fűzéseiben van jelen, melyet viszont az eddigi irodalom a Butykay-korszak jellegzetes ábrázolási sajátosságai között szerepeltet, holott még tíz évvel későbbi Mildner-féle gyárban is állítottak elő ilyen díszítésű edényeket, főleg tálakat. Már az első, 1832-ben megjelent miskolci kőedénygyárról szóló hirdetésben is találkozhatunk „a már kész minták”-kal, azonban e közlésnek mindeddig nem tulajdonítottak jelentőséget, pedig a feltehetően Butykay idejében készült s fennmaradt edények szinte kivétel nélkül nem korongolt, hanem préselt áruk. Tehát tulajdonképpen abban különbözik egymástól a Butykay és Mildner idejében megmutatkozó bécsi hatás, hogy míg Butykay idejében a bécsi stílusra emlékeztető szőlőlevelek plasztikus minta formájában vannak jelen, a Mildner-időszak edényein festett mintaként fordulnak elő ezek a motívumok. Találgathatnánk, miért nem korongolt, hanem préselt árukat készítettek Butykay idejében Miskolcon. Amennyivel több időt igényel a massa megmunkálása az ilyen áruknál, annyiival kevesebb időbe és fáradságba kerül a mázazás. Nem hisszük azonban, hogy ilyen vagy ehhez hasonló megfontolásoknak helyt adhatunk, mert a plasztikus díszű és koronggal készült tálak, edények közt első pillanatra különbségeket találhatunk, sőt még a plasztikus díszű edények is különböznek egymástól aszerint, hogy előbb vagy később készültek. Míg a korongolt, és csak alig Butykay bukása után készült edények máza tejfehér, a plasztikus mintájú edények színe ennél hidegebb, zöldesfehér. Tudjuk, hogy a Mád és Telkibánya környék riolitkaolinjának színe kiegés után nem tej-, hanem zöldesfehér. Miután tárgyi anyaggal bizonyítható, hogy 1838-ban már állítottak elő porcelánt Miskolcon, az edények pizkos zöldesfehér színéből első pillanatra arra következtethetünk, hogy a massa összetételében — ha nem is a megkívánt s 1838-ban már eltalált arányban — a kaolin már ekkor jelen van. Az edények csengéséből szintén arra a megállapításra jutunk, hogy a plasztikus díszű edényeket a korongolt edényeknél sokkal magasabb hőfokon égették. Ha az 1838 előtt és után készült plasztikus mintájú edényekkel végzünk anyagtanai összehasonlítást, akkor is arra az eredményre jutunk, hogy egyre csengőbbé válnak Butykay edényei, de még a legcsengőbb sem éri el a gyár porcelánjainak hatását. Mindezekből szinte adódik a következtetés: Butykay már 1837-ben, sőt ezelőtt is használt edényeinek alapanyagában bizonyos mennyiségű riolit kaolint. Ennek ellenére nem azért ragaszkodott a plasztikus díszítések-

hez, mert kaolinnal kevert masszája nem volt képlékeny és ellenállt a szabad formázásnak, hanem mert a kőedény-nél gyakran alkalmazott oxid színek nem bírták a magasabb hőfokot, s így a plasztikus dísz az egyetlen, melyet a körülmények folytán egyedül alkalmazott.

A plasztikus minták alkalmazását Telkibánya is kedvelte ebben az időben. Míg azonban Telkibányán színezéssel — legtöbbször zölddel — emelték ki az öntés miatt elmosódott éleket, — ilyen vagy ehhez hasonló eljárást eddig ismereteink szerint Miskolcon nem alkalmaztak. Nyilvánvalóan ez a jelenség is határozott okokra vezethető vissza. A porcelánt öntéssel mintázzák, míg a kőedényt préseléssel, sablonozással. A miskolci edényeken mindig érvényesülő hangsúlyos kontúrokból nyilvánvaló, hogy áruikat nem a porcelánnál ismeretes öntéssel, hanem préseléssel, tehát kőedénytechnikával készítették.

A miskolci edények hasonló mintái a kétféle eljárásból adódóan különböznek egymástól. Egyébként a porcelán öntésre alkalmas és összerakható mintái könnyen, kevés változtatással préseléshez is felhasználhatók. Ez történt lényegében Miskolcon is. Ennek a technikai hasonlóságnak tulajdonítható, hogy a telkibányai porcelán mintáit Miskolcon is könnyűszerrel alkalmazhatták kőedények préseléséhez. Másrészt — és ezt is szükséges hangsúlyoznunk — nálunk Magyarországon a kőedénytől jutottak el a porcelán készítéséhez, mégpedig úgy, hogy a kőedény masszájához kaolint kevertek. A megfelelő arány kialakítása hosszas kísérletbe kerülhetett, ezért a kőedénytől a porcelánig számtalan műfaji variációt különböztethetünk meg. A drága kaolin pótlására különböző eljárásokat alkalmaztak. Így Herenden például a selejtporcelán összeőrölt porát is felhasználták masszajavításra. Nem valószínű, hogy Miskolcon is ilyen eljáráshoz folyamodtak, hiszen nem import, hanem hazai kaolin hozzáadásával javították kőedényeik minőségét. A későbbiek során, a Barkassy idejében készült áruknál már nem találkozunk e próbálgatás eredményeivel, így valószínűleg ez az a plusz, mely Butykay áruinak megkülönböztetett hírt és rangot biztosított, mellyel a későbbiekben is megpróbálnak versenyezni. 1847-ben Sulyán Alajos egyik megjelent s már idézett hirdetésében azt állítja, hogy a „miskolci Porcellán és kőedény-gyár” legújabb készítményű kőedényeivel nemcsak a vidékünkben jelenleg „illy nemű gyárak műveivel” versenyezhetnek, hanem „jóságok, úgy csinosságok tekinteteiből . . . a gyár virágzó idejéből, közkedvességű gyártmányaival is”. A színezés, a díszítés csak olyan áruknál lehetséges, melyeket alacsonyabb hőfokon égették ki. Ennek megfelelően ebben



5. Kőedénytál, máz feletti díszítéssel. Miskolc, 1890 körül





6. Kőedénytál, plasztikus mintákkal. Miskolc, 1890 körül

az esetben a massa összetétele is megváltozik. A Barkassy vagy Mildner idejében készült kőedények még nem mészpátosak, hanem összetételükben a kvarc különböző fajtáit is megtaláljuk. A Barkassy idejében készült miskolci edényeket mindenekelőtt a színezés jellemzi. Hirdetésében is olvashatjuk, hogy különböző neveknek, monogramoknak, címereknek és emblémáknak az edényekre való felfestését vállalja. E két egymástól különböző technikai-technológiai eljárásból is nyilvánvaló, hogy Butykay és Barkassy készítményei így módon díszítésben, stílusban is különböztek egymástól. A díszítőelemekben ugyan nincsen és nem is lehet alapvető különbség, a díszítés módjában viszont igen nagy eltéréseket, különbségeket találhatunk.

A nálunk készült ún. mészpátos kőedény alapjaiban különbözött a porcelántól. Nemcsak a két anyag belső tulajdonságai, sajátosságai tértek el egymástól, hanem a



7. Kőedénytál, máz feletti díszítéssel. Miskolc, 1890.

külseje is. Ha semmi más nem állt volna a két műfaj közé, pusztán az, hogy míg a kőedényhez szükséges agyagfajok korlátlanul találhatók Magyarországon, Kelet-Magyarországon ugyanúgy, mint a Dunántúlon, a porcelánhoz alkalmas kaolint csak az ország észak-keleti területén Abaúj-Zemplénben és Ung megyében bányásztak. E földfélék is pusztán alkotóelemekként használhatók fel a porcelángyártásnál, önállóan alkalmatlanok porcelánmassza készítéséhez, vagy legalábbis edénygyártás céljaira nem használhatók. Ez a hozzáférhetetlenség növelte a porcelán iránti érdeklődést, vonzódást országszerte. Éppen a kaolin importjellege miatt tértek ismét vissza gyáraink a kőedénykészítéshez. Érdekes, hogy az 1880-as években még a porcelángyárak — így a herendi is — nyilván gazdasági okoktól vezéreltetve fokozatosan áttértek a fajansz- és kőedénygyártásra. Hasonló megfontolások vezetik a XIX. század közepén a kőedénygyárak tulajdonosait is, amikor mindenáron a porcelángyártásra szeretnének áttérni. Ahhoz, hogy e törekvést indítékait megismerjük, egyaránt foglalkoznunk kell az objektív és szubjektív feltételek kérdéseivel. Más szóval, mik azok az okok, melyek ezt a folyamatot előidézték.

Ha Magyarország múlt századi térképét megnézzük, első pillanatra feltűnik, hogy ott létesültek, alakultak kőedénygyárak, ahol a közelben üvegutak működnek, vagy működtek a XVIII. század végén. Ez az összefüggés érthető is, hiszen a kőedény anyagának is egyik fontos eleme a kvarc, vagy népies nevén „békasó”, melyet az üveggyártásnál használnak. A XVIII. század közepén és második felében hutáink egy része megszűnik. Ugyanis, a fa egyre emelkedő ára deficitessé teszi a termelést. Ekkor szűnik meg a bakonyi, bükki és a zemplémi hutáink egy része is. Igaz, hogy a keramikusság — a helyi fazekasság ugyanúgy, mint a kőedénykészítés — szintén jelentős mennyiségű fát igényel, mégis másként realizálódik a hőenergia a kerámia-, mint az üvegiparban. Míg az alacsony eladási ár és a drága tűzifa következtében az üvegkészítés deficitese, a kerámiaiparban az olcsó alapanyag és a magas eladási ár ellensúlyozza a drága faárát.

A kőedénygyártás hasznossága közhelyszámba ment a XIX. század elején. Butykay is „midőn már fülig volt az adósságban, akkor állítá föl e gyárat, hogy az őt fenyegető veszélyben mentőszerrül” használhassa. A második tulajdonos, Povovszky is azt akarta, hogy alkalomadtán mentőszerrül használhassa a gyárat. »Lehetetlen azonban — írja a P. H. 1845. március 6-i száma —, hogy egy ilyen vállalat — kivált a kezdet legtöbb nehézséggel járó éveiben — azonkívül, hogy magát saját erejével önállósítsa, sőt hasznóhajtó állapotban felküzdötté, még máshonnan eredett terhek halmazát is elviselje. Butykay szerint az alapítástól eltelt „tíz év . . . alatt” sikerült gyárat oly állapotban helyezni, hogy az a reá fordított költségeket, kamatokkal visszatéríteni képes . . . „Gyára” jelenleg már nem csak biztos reményt ígérő, de hasznót is adó . . . »<sup>47</sup>

1836-tól új szakasz nyílt a miskolci porcelán- és kőedénygyár életében. Butykay mindent elkövetett, hogy hitelezőit kielégítse, ne csak a kamatot, hanem a tőkét is visszafizesse. Ezt mindenekelőtt „a szorgalommal folytatott gyári munkálkodásoknak” reményétől várta. Mint kereskedő azzal is tisztában volt, hogyan tehetné gyárat kifizetődőbbé. Mindenekelőtt, ha a hagyományos kőedények gyártásánál marad, a gyár kapacitását kell kihasználnia maximálisan, vagy a kőedénynél és a Weedgewood-árúnál is piacképesebb, de ugyanakkor olcsóbban előállítható kerámiafeleséget kell készítenie. Nem kétséges, hogy ilyen szempontból csak a porcelán jöhetett szóba, mely még importkaolin esetében is a szubveniált összeg tizennyolcszorosát jövedelmezte, mint ez a herendi porcelángyáros Fischer Mórích Zsoldos Ignácnak nyújtott információiból kitűnik.<sup>48</sup> Bizonyára megnövekedik a jövedelemkulcs, ha nem import, hanem hazai kaolint használnak a gyártásnál. Ausztriával való gyarmati függésünk a kerámiaipar helyzetében is megmutatkozott, mert a kaolint nem porcelánként, hanem nyersanyagként szállították ki az országból, s drága porcelánként került



hozzánk vissza. Az Ung megyei Dubrincson talált jó minőségű kaolin volt a kitűnő bécsi porcelán egyik alapanyaga. Ugyancsak jó minőségű kaolint importáltak Bécsbe Hont megyéből is.<sup>49</sup> Fischer Mór herendi porcelángyáros azzal állította maga mellé Kossuthot, párt híveit és a magyar közvéleményt, hogy megpróbálta elhitetni, hogy porcelánját nem külföldi, hanem hazai alapanyagból állítja elő. Ez persze csak Fischer által kitalált, de hatásos mese volt ahhoz, hogy megnyerje vele a Veszprém megyei közgyűlés és Esterházy Károly gróf, pápai földesúr támogatását herendi vállalkozásaihoz. Nemcsak azért, mert tette a reformkori Magyarország célkitűzéseivel egybeesett, hanem azért is, mert a porcelángyártás hasznossága közismert volt, s ezzel hitelképességet növelte.

Bizonyára Butykayt ilyen célok hevitették, amikor elhatározta, hogy fáradságot nem kímélve gyárát átalakítja porcelángyártás céljaira. A vállalkozás azonban rengeteg pénzt és több előfeltétel biztosítását követelte. A pénzt csak hitelekkel tudta úgy-ahogy biztosítani. Viszont ahhoz, hogy megkezdhesse költséges beruházásait nemcsak megfelelő szakemberről kellett gondoskodnia, hanem kaolinnról is, mely a porcelángyártáshoz nélkülözhetetlen.

Úgy tűnik, hogy a szakember és a lelőhely biztosítása két különböző kérdés, a valóságban azonban a kaolin felismerése komoly szaktudást igényel. Miután a kaolin adottságai, sajátosságai a porcelán előállítására hatással vannak, valószerű, hogy a lelőhely ismerője és a szakember ugyanez a személy.

A gyár szakembergárdájára vonatkozó kutatásaink is e megállapítást támogatják.

### 3. Nyersanyagok, kísérletek, a gyár munkásai

A miskolci kőedény- és porcelángyár munkásai közül évtizedekkel ezelőtt alig ismertünk néhányat. Szendrei szerint<sup>50</sup> a miskolci kőedénygyár munkásai közül csupán kettő neve ismeretes. Egyiket Kerekes Ferencnek, a másikat pedig Frics Antalnak hívják. A város tanácsulési és közgyűlési jegyzőkönyve alapján<sup>51</sup> Frics Antal is ugyanúgy porcelángyártó legény volt, mint Kerekes Ferenc, akinek a szülei többszöri értesítés ellenére sem jelentkeztek — miután 1839-ben váratlanul meghalt. — Vagyonát elárverezték, s ennek árából hátrahagyott ingóságaiért „35 vt ftok és 45 xrok Butykay József Úr részére — mint aki a temetési költségeket viselte — ki fizetni rendeltetett”. Frics Antal ugyan nem halt meg és nem is hagyatéka elrendeléséről gondoskodik a városi tanács, hanem azokat a körülményeket mérlegeli, ahogyan a négy éjjeli kóborló, név szerint Horváth Mihály, Ns Dienes Miklós, Vámosi Ferenc és Kis János a nevezettet megverte.<sup>52</sup> Az útonállás 1838 utolsó napjaiban történhetett, hiszen 1839. január 11-én már a városi tanács foglalkozik az ügygel.

Kerekes Ferenc azon kevesek közé tartozik, aki — mint nevéből nyilvánvaló — származásilag is magyar volt. Mihalik Sándor adatai szerint a telkibányai porcelángyár vezetői között van már 1839-ben Kerekes János is. A hasonló vezetéknevű Mihalik arra következtet, noha „semmi közelebbi adat nincsen erre”, feltehető, hogy Kerekes János is talán a miskolci kerámiagyártás területéről kerülhetett a regéc porcelángyár élére, vagy fordítva: Kerekes Ferenc került a Telkibányáról — talán Hüttnerékkal együtt — Miskolcra.<sup>53</sup>

A Fricek kérdése ugyanígy nem egyszerű, hiszen még a múlt század végén is megtalálhatók Miskolcon, ahova a család Kőrmöczbánya közeléből kerülhetett, a század elején. A születési, esketési és halálozási anyakönyvekben gyakran találhatók olyanok, akiket a kőedény- és porcelángyár foglalkoztat. Molnár László a mindszenti római kat. plébánia anyakönyvei átnézésekor számos olyan névre bukkant, melyek ismertek a gyárral kapcsolatban, s olyanokéra, akik foglalkozásának megnevezéséről nyilvánvaló, hogy a kőedény- és porcelángyár munkásai voltak. A református és evangélikus munkások neveinek összeállítása már lényegesen nehezebb feladat, hiszen ismeretes, hogy a múlt század elején a vallásfelekezetek

anyakönyvezési gyakorlatában a foglalkozásokat nem tüntették fel. Ezért, míg a katolikus munkások neveit pontosan ismerjük, a reformátusok és evangélikusok nevei még mindig a homályban lappangnak. Főleg az evangélikus munkások neveinek ismerete vinne közelebb a miskolci kőedénygyár alakulásának, keletkezésének tisztázásához, hiszen tudjuk, hogy a telkibányai gyár mellett különösen a kőrmöczbányai hatott Miskolcra. A gyár valószínűleg innen elvándorolt munkásokkal indult be 1832 elején. Kőrmöczbánya és környéke túlnyomórészt evangélikus, így a munkások felekezeti megoszlásából is vonhatnánk le érdekes és értékes következtetéseket a beindulás első éveire, sőt az előzményekre is. Másrészt, maguk az alapítók is református és evangélikus vallásúak voltak, így valószínűleg ezért is előnyben részesítették az e felekezethez tartozó munkásokat. Butykay József egyházközségi funkciójáról nem tartalmaz adatokat a miskolci református egyházközség irattára, melynek anyakönyveiben pedig számtalan Butykay alapítótársára vonatkozólag már sikerrel forgattuk a presbiteri jegyzőkönyveket, mert előbb mint egyházközségi jegyző, majd mint kurátor jelentős szerepet játszott az evangélikus egyházközség életében. Ez a körülmény bizonyára hatott a gyár életére, alakulására is.

Ismeretes — egyébként tárgyi emlékeink is bizonyítják —, hogy 1838-ban porcelánt is készítettek Miskolcon Butykaynál. 1846-ban Barkassy idejében szintén folyt Miskolcon kőedénygyártás, ez azonban már nem az előbbivel összefüggő, hanem attól független kérdés. Kerámia-történetünk mindmáig izgató, megoldatlan problémája, hogy Pápát és Herendet is megelőzően kik készítették a porcelánt Miskolcon. A válaszkor Hüttner József neve merült fel első ízben. Hüttner József — Hüttner Mátyás fia volt. Hüttner Mátyás kiemelkedő szerepet játszik a magyar kerámia történetében. Ő volt a telkibányai porcelángyár első igazgatója. Ezt az állást 1829-től töltötte be, 1837-ben bekövetkezett haláláig. Hüttner József 1835-ben került apja mellé a telkibányai porcelángyárba, alig három évvel később viszont már anyjával együtt igazgatták az egyre növekedő porcelángyárt. Kubinyi — Vahot: Magyarország és Erdély képekben<sup>54</sup> című 1852-ben kiadott könyvnek az „Apátfalvai kőedénygyár”-ról szóló leírásában részletesen találkozhatunk Hüttner József alakjával. „Ezelőtt mintegy 10 évvel Hüttner József, mint ki herceg Brezenheim Ferd. költségén tanula Morva és Csehországban a porcellán- és kőedénygyártást, Apátfalván az egrí papnöveldei intézettől, mint tulajdonostól, a kőedény gyártási jogot kibérelte, s kőedényt és wedgwoodot kezdte gyártani. Hüttner csekély anyagi erővel bírván ilyenmő gyárat létrehozni és sikerrel folytatni, bár igen kis hasznóbért fizetett a seminariumnak, fizetési tehetlensége csakhamar bekövetkezett, s az árendából bíróilag kiutasították.” Ebből tudjuk, hogy az apátfalvai kőedénygyár kibérlése előtt és 1838 között Hüttner József a miskolci Butykay-féle kőedénygyár gondnoka volt. Molnár László 1841 és 1842-es adatai szerint a porcelángyár gondnokaként, majd főporcelánosként, illetve fabrikánsként emlegetik.<sup>55</sup> Ezekből nyilvánvaló, hogy csak 1842 nyarán, illetve őszén ment át Miskolcra Apátfalvára, ahol hosszas csödeljárás után végül bíróilag utasítják ki a bérleményből.

Sokáig úgy tudtuk, hogy Apátfalváról Pécsre költözött, s itt, mintegy hátat fordítván a porcelán- és kőedénygyártásnak, papírgyártat szervez. Miután e papírgyártat még 1845–46-ban is mint szerveződőt emlegetik, hihető volt, hogy apátfalvai időszaka után — mint kudarcot vallott — ment le Pécsre. A második, 1843-as iparegyleti kiállítás tárgyjegyzékének 14. lapján azonban szerepel egy Hüttner nevű pécsi „papír-gyár tulajdonos”, aki kétségtelenül azonos azzal a Hüttnerrel, akit 1845/46-ban emlegetnek újságjaink. Hüttner József 1842-ben — bizonyára tavasszal — még Miskolcon van, csak nyáron vagy ősszel, a porcelángyár leállása után megy át Apátfalvára. Ez az adat Vahotéval is megegyezik, aki 1852-ben „mintegy 10 évvel” ezelőttre teszi Hüttner apátfalvai bérleményének kezdetét, akinek az 1845–46-ban emlegetett Hüttnerrel való kapcsolata aligha vitás. Ebből az adatból viszont kitűnik az is, hogy a pécsi Hüttner-féle papírgyár



már 1843-ban, ha nem előbb — javában üzemelt. Ily módon lehetetlenség a kőedénygyáros Hüttner az események már ismert folyamatosságába illeszteni, mert még gondolatilag sem lehetséges, hogy 1840 második felében Apátfalvára költöző Hüttner előbb megszervezi, beindítja a kőedénygyártást, majd anyagi lehetőségei kimerültek és csődbe jut, bírósággal kiutasítják a bérlemből, végül Apátfalváról Pécsre költözik és felépíti a papírgyárat. E sok fáradságot és nem kevés anyagiakat igénylő feladatsort a rendezésre álló egy esztendő alatt egyszerűen lehetetlenség elvégezni. Már ez is kizárja, hogy a pécsi papírgyáros Hüttner a Telkibányáról Miskolcra, majd Apátfalvára költöző Hüttner Józseffel — Hüttner Mátyás fiával — azonosítsuk. Szerencsére olyan adatokkal is rendelkezünk, melyek kizárják a két személy azonos voltát. A kőedénygyárost Hüttner Józsefnek hívják, a pécsi papírgyárost pedig az 1843-as tárgymutató szerint Hüttner J. Keresztélynek. Nem tudjuk, hogy Hüttner Józsefnek két keresztnéve volt-e, annyi bizonyos, hogy a peres akták közt mindig csak Hüttner Józsefnek és sohasem Hüttner József Keresztélynek említik. A tárgymutató német szövegéből végül kiderül, hogy a pécsi papírgyáros nem Hüttner József, hanem Hüttner János Keresztély volt, következésképpen két egymástól független személlyel állunk szemben. Ezt életrajzi adatok is megerősítik. A pécsi Hüttnerre vonatkozólag már 1840 elején olvashatunk a pozsonyi Hírnökben. Az április 9-i szám egyik közlése szerint „E napokban került ki távol Hollandiából városunkba jött s keblében letelepült Hüttner úr nagy költséggel készített papírgyárából az első papiros, mely minden tekintetben megfelelt reményeinek”. Tehát, míg Hüttner József Bretzenheim költségein Morvában tanult, a pécsi papírgyáros Hollandiából került Baranyába.

Hüttner József — noha Morvaországban kőedény- és porcelángyártást tanult — Apátfalván kőedénnyel és wedgewooddal foglalkozott, mert itt nyilván nem tudta biztosítani a porcelángyártás feltételeit. Molnár szerint ugyan már Hüttner előtt is volt a gyárnak olyan munkása, aki értett a porcelán készítéséhez, ennek ellenére „elfogadhatjuk” — írja Molnár —, hogy Hüttner József ismerte a porcelángyártás titkát. Ez a megállapítás furcsa okosodásra épül. „Az üzem címe a korabeli forrásokban mindenütt »Porcellán és Kőedénygyár« megjelöléssel fordul elő. — Ebből arra következtethetünk, hogy már az alapítástól kezdődően foglalkoztak porcelánnal, előbb kísérletek formájában, majd annak gyártásával is.<sup>56</sup> Noha a kifejezés tartalma még tisztázatlan, »fehér keménycserépre« vagy másra alkalmazták-e, a miskolci gyár esetében nemcsak porcelán- emlékek tanúskodnak erről — írja Molnár —, hanem a gyár munkásainál 36 esetben van utalás a »porcellánra«, ami mégis egy valóságos porcelán gyártásra berendezett üzemet tünete fel.” Ugyancsak a miskolci porcelángyártás bizonyításul említi, hogy az Apátfalvára áttelepült alapítók, Hüttner, Heisz és Dániel — egyedül azok, akiknek anyakönyvi bejegyzésüknél a „porcelán” kifejezés szerepel. A többi apátfalvai munkásnál a kőedénygyár megjelölés nem fordul elő. Talán szükségtelen hangsúlyoznunk, hogy a foglalkozás megnevezéséből nem következtethetünk arra, hogy mikortól állítanak elő Miskolcon porcelánt, s arra sem, hogy kik voltak azok, akik között a porcelánhoz értőket kereshetjük.

Az alábbiakban más oldalról közelítjük meg a kérdést, itt mindössze annyit kívánunk megjegyezni, hogy a foglalkozás megnevezésből alig vagy egyáltalán nem következtethetünk a gyár készítményeire. A miskolci gyár munkásai Apátfalva felé fluktuálnak az 1840-es években. Ide költözött át Hüttner József is, amikor Butykay Miskolcon csődbe jutott. Hüttner sokan követték a gyár munkásai közül az apátfalvai átköltözésben. Ez természetesen Apátfalva átmeneti fellendülését eredményezte. Molnár László egyenesen ettől számította az apátfalvai gyár alapítását. Ez azonban tévedés, mert az apátfalvai gyár ismert forrásaink szerint 1836-ban és nem 1843-ban létesült. Az egri Papnövelde levéltárából előkerült egyik levél szerint valóban 1836-ot és nem 1843-at tekinthetjük az apátfalvai kőedénygyár alapításának. A levél szerint

a Miskolc és Apátfalva között konstatálható munkás-vándorlás sem a 40-es évek elején tapasztalhatjuk első ízben, hanem már 1835/36-ban, sőt a levélből az is kitűnik, hogy Apátfalvát Miskolcon dolgozó szakgárdával indították el. 1835 januárjában a gyár ugyan még nem működött, de miután már „minden készen van” — mint Schnier András levelében írja, közel áll a beinduláshoz, a termelőmunka megkezdéséhez.

Nemcsak a beindulásban vezető szerepet játszó Schnier András dolgozott korábban a miskolci kőedénygyárban, hanem az a név szerint sajnos nem szereplő kőedénygyártó is, akit Schnier a Papnövelde vezetőjének bepanaszol, illetve akinek panaszára Schnier András hosszú felterjesztést készít a Szemináriumnak. E felterjesztés az apátfalvai kőedénygyár első hiteles dokumentuma. Ebből tudjuk, hogy 1835 elején a már elkészült gyárban több munkást és vezetőt alkalmaztak. Schnier és „vádolója” is Miskolcra került Apátfalvára. Schnier, úgy látszik, meg egyezett Biszterszkyvel — az igazgatóval —, ellenfele azonban úgy távozott Miskolcra, hogy „Biszterszky Imre úr ottan való munkáját elmozdította s Szolgálatját ki mondotta”. Ebből nemcsak azt tudjuk meg, hogy 1835-ig Butykay Biszterszkyvel együtt üzemeltette a kőedénygyárat, hanem azt is, hogy a különböző okok miatt Miskolcra távozni kényszerült kőedényművesek Apátfalvát választották újabb működésük színteréül. Az eddigiekből önként adódik a feltevés, hogy Apátfalva első munkái a miskolci kőedénygyár forma- és motívum-hagyományait őrzik. Ezért a korai miskolci készítmények azonosításához az apátfalvai kőedénygyár formáiból indulhatunk ki legsikeresebben. Egyébként többi kőedénygyárunk is hasonlóan alakult. Egyik a másikból fejlődött osztódásszerűen, ezért van olyan döbbenetes hasonlóság egyes gyárak készítményei között. Sajnos korai apátfalvai készítményeket nem ismerünk, lehet, hogy maradtak fenn, azonosításuk azonban mindmáig várat magára.

\*

Az 1832 elején épült miskolci kőedénygyárat forrásaink mint „porcellán gyárt” emlegetik. Már az első közleményben kérdéses volt, hogy készítménye „valódi porcellán-e vagy Kőedény Steingut, Wedgewood mint a pápai, vagy Fayence, majolica-félporellán-e mint a tatái?”<sup>57</sup> A szerkesztői kérdés itt-ott pontatlan, mert Tatán az 1820-as évek végén, a 30-as évek elején nem fajanszot, illetve „majolika-félporellánt” készítettek, hanem ugyanolyan kőedényt, mint Pápán, Kassán, Körmöcbányán, Iglón vagy Rozsnyón. A nagyhírű tatái fajansz a XIX. század elején már lehanyatlott. A porcellánt inkább a fehér kőedényre, az ún. Weedgewood-árukra vonatkoztatták, melynek gyártásmódja, technológiája alig tért el az egyszerű kőedénytől. Egy bizonyos, az 1830-as évek elején — de még az 1840-es években is — gyakran összetévesztették a fajanszot a kőedénnyel, a Weedgewood-árut a porcelánnal. A 30-as 40-es években alapított kőedénygyárainkat — így a miskolcit is — „porcellán- és kőedény”, illetve „Kőedény- vagy porcellán gyárnak” nevezik. Ebből úgy tűnik, hogy a kőedény azonos, vagy a porcelánhoz hasonlóan készül. Ez persze nem így van, mert — többek között — míg a kőedény (a finom ugyanúgy, mint a durva) égetése egyszintes kemencében történik, a porcelán égetéséhez 2 vagy 3 szintes kemencére van szükség. Ezt a szintektől függően bécsi vagy meissen típusú kemencének, magyarul pedig „hármasszáz kemencének” nevezik. Ilyen épült Herenden 1842-ben,<sup>58</sup> amikor a gyárban megindult a rendszeres porcelángyártás. A finom kőedény, a Weedgewood-áru — lévén anyaga hasonló, mint az egyszerű kőedényé — ugyanúgy készül, mint a közönséges kőedény. Ezért készítése, technológiája is ugyanolyan, mint az egyszerű kőedényé. Miután bebizonyosodott, hogy 1838-ban — évekkel előbb, mint Herenden — már készítettek Miskolcon porcelánt, szembe kell nézni azzal a kérdéssel is, hogy az első elnevezés alatt valóban porcelán értendő-e vagy finomabb kőedény, az ún. Weedgewood?

A gyárról és alapítójáról, Butykayról alig van adat az 1832 és 1838 közötti évekből. Az azonban a néhány



szórványadatból is kiderül, hogy nem két- vagy három-osztatú kemencéi voltak a gyárnak — amilyent a porcelán égetése megkíván —, hanem egyszintesek. Csak így történhetett meg, hogy a „Gyárnak kemenczéje felett való üregbe berakott fa” kigyulladt, mint ezt Horváth György és Jakab Ferenc panasza alapján Miskolc város 1834. április 4-i tanácsülésén Ács János és Dudor József tanácsnokok tárgyalják.<sup>59</sup>

Az elmondottakból — főleg az 1834-es adatból, mely a gyár kemencéjének fajtájára, típusára utal — nyilvánvaló, hogy Miskolcon ekkor még nem készült, és kemence híján nem is készülhetett piacképes porcelánárú. Noha a szomszédos Telkibányán ezekben az években már készítették porcelánt. Miskolcon 1838 előtt ilyent nem állítottak elő. A porcelán előállítására, illetve folyamatos gyártására való áttérés a gyár belső átalakítását újabb kemencék és különböző felszerelések beszerzését, hatalmas beruházást igényelt. Butykay József Borsod megye törvényszéke mint illetékes csődbíróóság előtt 1841. augusztus 21-én azt vallotta, „hogy az 1836-ik évi első megakadása”-tól mostanáig mintegy 40 ezer forintot investált „a porcellán gyárra”.<sup>60</sup> A vallomásban ugyan nem szerepel tételen a beruházás, de az összeg jó része minden valószínűség szerint a gyár korszerűsítését és a porcelán előállítására való felkészülést célozta.

1837. július 12-én a Hasznos Mulatságokban Papp Gábor tollából megjelent híradásból országszerte ismertté vált, hogy a Herenden letelepedett, Stingl Vince nevű soproni keramikusnak végre, több mint tíz év után sikerült a Herend mellett feltárt, tehát hazai kaolinból porcelánt előállítania. Nem tudjuk e hír hatott-e Butykayra, de annyi bizonyos [Butykaytól tudjuk, hogy „az 1837-ik évtől kezdve a porcellán gyára miatt több ízben (Miskolcra) elutazni kényszerült” volt], hogy egy évvel Stingl után 1838-ban már Miskolcon is állítottak elő jó minőségű porcelánt.

Ha a miskolci gyár első porcelánjait összehasonlítjuk azokkal, melyeket 1840 után Herenden készítettek, meglepő különbségeket tapasztalhatunk. Tudjuk, hogy Herenden 1840 után Fischer Móric különböző kijelentései ellenére sem hazai, hanem külföldi alapanyagokból (Sedlitz, Abilsberg stb.) állították elő rontott kőedény- és porcelánárúkat beorrlásával a porcelánt.<sup>61</sup> Éppen a gyár által használt drága és nehezen szállítható importkaolinnal való takarékoskodás következtében került, nemegyszer a szükségesnél is kevesebb kaolin az áruba, ezért a hozzátétanyag, és nem a kaolin tulajdonságai dominálnak. Ily módon az első herendi árú sajátos átmenetet képviselnek a fajansz-, a kőedény- és a porcelánárú között. 1842. május 28-tól a telkibányai gyár igazgatói tisztét betöltő Mayer János a herendi porcelángyár masszamestere, aki sajátos képzettségének és Fischer intencióinak megfelelően kőedényesíti a herendi porcelánt. Miskolcon — noha szintén kőedénygyár volt elsősorban —, ha rosszabb kaolinból is, de eredetibb porcelánt készítettek, mert összetételében nem a hozzátétanyagok, hanem a kaolin tulajdonságai érvényesültek. Tehát már az árú minőségének vizsgálata is bizonyítja, hogy Miskolcon nem import-, hanem hazai kaolinból készítették a porcelánt. E feltételezést támogatja Wartha Vince egyik közlése is.<sup>62</sup> „Herman Ottó szíves közbenjárására Butykay Józseftől a következő adatok birtokába jutottunk — írja könyvében Wartha. A miskolci 1841-ben megbukott edénygyárhoz a legjobb anyagot Szerencséről egy pincéből szállították, mely szép fehér, állítólag kaolin volt.”

A miskolciaknak tehát sikerült ugyanúgy hazai alapanyagból porcelánt előállítaniuk, mint a Herenden kísérletező Stingl Vincének. A miskolci porcelán színe, anyaga azért különbözik minden más hazai porcelántól, mert más fajta és tulajdonságú kaolinból készítették.

A porcelán mellett nem szakadt félbe a kőedény tárgyak készítése sem Miskolcon. A porcelán megjelenésének évében is készítettek kőedényt, még hozzá ugyanolyan jeggel, mint amilyent a kőedényeken találunk.

A kőedény alapanyagát többféle anyag és békasó (kvarc) alkotja. Természetes, hogy a fehéredények készítéséhez fehérre égő anyagot kellett beszerezniük. A többféle anyagnamek közül az egyik legjobb „találtatik a

tapolczai hévíz-fürdő völgyében”. Egyébként — mint ezt a Hetilapból<sup>63</sup> olvashatjuk — „innen hordatják az anyagot” a miskolcra kívül a „telkibányai és apáthfalusi gyárak” is. „A diósgyőri határban (a téglaház mellett) előforduló fehér fővényből tűzálló téglákat készítettek az égetőkemencéhez és ugyanakkor az edényi cukorgyárhoz is.”<sup>64</sup> A diósgyőri kamarauradalom hirdetéseiben 1837-től szerepel az az „Anyagbánya”, mely a diósgyőri téglaház mellett van, és amelynek anyaga „A porcellán gyár szükségére alkalmas”.<sup>65</sup>

A Mildner—Gräfl-gyár is Tapolcáról szállította a kőedénykészítéshez szükséges anyagot. Fényes Elek 1857-ben készült statisztikája<sup>66</sup> szerint a „legnagyobb szűrű” kőedénygyárunk a miskolci „42 rendes gyármunkást foglalatostkodtat, s feldolgozzák évenként 2400 mázsa anyagot (Görömböly-) Tapolczáról, 600 mázsa tűzképes homokot Békéből, 160 mázsa kavicsot Kis-Győrből, 58 mázsa kovagot Kassáról”. Tehát csak az anyag és a Kis-Győr melletti „fehér fővény” volt helyi alapanyag, a másik két alkotórész közül egyiket a szomszédos Kassáról, a másikat pedig a távolabbi Békésről szállították. A tapolcai anyagot lexikonjaink is nyilvántartják,<sup>67</sup> érthető ha még a század 70-es, 80-as éveiben is értékes kerámiai alapanyag. Tulajdonképpen a tapolcai anyagnak tulajdonítható, hogy az egyszer 1862-ben megszűnt miskolci kerámiagyártás Koós Miksa kezdeményezésére 1884-ben újjáéled. A tapolcai agyag szép fehéresre égő színe miatt vált kőedénygyáraink egyik legfontosabb alapanyagává. „A sötét színű agyagokat rendesen a benne levő korhadásnak indult szerves vagy bitumenes anyagok festik feketére. Szerves anyagok a tűzben kiégnek és ha az agyag különben alig tartalmaz vaséleget, úgy fehér vagy gyengén sárgás színű cserepet ad, pl. a tapolcai sötét színű anyag, melyből, a miskolci kőedény-gyár igen szép fehér árut égetett...”<sup>68</sup>

A tapolcai agyag felhasználásának gondolata Zsolnay-ban merült fel első ízben. A tapolcai agyag tulajdonosa, a munkácsi püspök csak akkor jutott arra az elhatározásra, hogy „az agyagot legközelebb vegyelemeztesse és vállalkozót keres annak értékesítésére”, amikor Zsolnay Vilmos pécsi kőedénygyárral folytatott tárgyalásai nem vezettek eredményre. A kedvező lehetőség Koós Miksát is csábította, aki már egyébként is foglalkozott egy kőedénygyár felállításának eszméjével, megvalósításához azonban addig nem foghat hozzá, míg a kir. kincstárral — melynek telkén festődje áll — nem sikerül megállapodnia.

A miskolci kereskedelmi és iparkamara területe egyaránt kedvező a kis- és nagyiparnak a tapolcra kívül. A terület számos kiváló anyaggal rendelkezik, mint pl. Mastincz, Pongyelok, Kövi, Melléte stb. Ezenkívül olcsó tüzelőfa és szén található a kamara területén. Ezt mutatja a kamara területének tradicionális fazekas- és üvegipara. A jó agyag Tapolcra adott ugyan — melyet Miskolcon kívül Rákosra és Ungvárra is szállítanak —, az egyre emelkedő szállítási költségek viszont nem állnak arányban a környék földrajzi adottságaiban rejlő előnyökkel. Többek között ez is nehezíti a korabeli magyar kerámia helyzetét.

Az 1890-es évek közepén és második felében a miskolci Agyagipar Rt. kritikus helyzete miatt az ungvári agyagipari iskola kísérleti műhelye a tapolcai agyag egyik felfedezőhelye. Ennek fogyasztása azonban olyan kis mennyiségű, hogy gyakorlatilag alig érinti a lelőhelyet.

A tapolcai agyag felhasználása igen egyszerű, ezért tértek át az ungvári agyagipari iskolában a nagyszőlősi agyagról a tapolcra. Évekig a nagyszőlősi csuknálták Ungváron díszedények céljaira. Miután azonban erre „igen nehéz az aránylag alacsony hőfoknál, hajszárepedésmentes mázat alkalmazni”, ezért a nagyszőlősi agyag helyett a fehér égő tapolcai agyagot iszapolt krétával keverik, a cserepet pedig fritttel mázzal égetik.

	1.	2.
Tapolcai agyag	90 s.r.	85 s.r.
	10 s.r.	15 s.r.

Ez az egyszerűbb, kvarc nélküli összetétel ugyan könnyen munkálható és alacsony hőfokon égethető, de igen poró-



zus alapanyagot eredményez. Ennek az összetételnek tulajdonítható, hogy a múlt század végén Koós Miksa műhelyében és az első, második Rt. idejében készült miskolci edények sokkal vastagabbak, rusztikusabbak, mint azok az edények, melyek máshol és más agyagból készültek. Különösen szembetűnő ez a falvastagság tálak és tányérok esetében. A késői miskolci edények pontosan kétszer vastagabbak, mint a Mildner–Gräfl korszak edényei. Ez egyik első pillanatra szembetűnő sajátossága a kései miskolci edényeknek.

#### 4. A gyár jegyei

Kőedény gyáraink közül a miskolcit ismerjük legkevésbé. Történetét még vázlatosan sem rekonstruálták, tulajdonosai közül Butykayn kívül csak Barkassyt és Mildnert ismerték, — a tulajdonosok gyakori — változásának okát azonban mindmáig nem tárták fel. Molnár László: Porcelán és kőedénygyártás Miskolcon a reformkorban<sup>99</sup> c. tanulmányában — amelyik pedig a legfrissebb és legteljesebb, melyet addig a kérdésről egyáltalán írtak — azt is kétségbevonja, hogy a gyár 1841-ben csődbejutott, amit pedig már Wartha Herman Ottó révén közvetlenül Butykaytól tudott. Érdekes, hogy ezt olyan kutató vonta kétségbe, aki egyébként nemcsak látta, hanem fel is használta a csődper okiratait, sőt 5. számú jelzetében közli azoknak a nevét is, akiknek elmaradt bérét a Butykay kőedénygyári működése csődtömegből fizették ki, Butykay gyára azonban — éppen azért, mert 1841-ben csődbejutott — az alapítástól eltelt 10 év múlva félbeszakadt. A gyár 1862-ben leég, ezzel további működése végleg megszűnik. Az 1841-től 1862-ig eltelt több mint 20 esztendő azonban már nem Butykay, hanem Povovszky János, Barkassy Imre és Mildner Alajos Ferenc nevéhez fűződik, akik néhány évvel egymást követően kerültek a kőedénygyár tulajdonosi pozíciójába.

Érdemes megvizsgálni a gyár jegyének jellegét, struktúráját és különböző tulajdonságait. Kérdés, sikerül-e eddig nem ismert összefüggéseket, vonatkozásokat feltárni, melyek a gyár életét, történetét alakították, befolyásolták. Közismert, hogy a gyári jegyek híven tükrözik a gyár életében és a tulajdonosok személyében végbemenő változásokat. A jegyek alapján nemcsak a készítési hely határozható meg kétségtelen bizonyossággal, hanem sok esetben a készítés ideje is. Ezért foglalkozik a szakirodalom a jegyek alakulásával, változásával és egyéb megjelenési sajátosságaival.

A magyar kerámia jegyeinek mindmáig legteljesebb feldolgozása Csányi Károly nevéhez fűződik. Könyvében — többek között — a miskolci kőedénygyár jegyeivel is behatóan foglalkozik. Sajnos nem Csányi, sem más kutatók nem tisztázták eddig a kerámiajegy fogalmát, a jegyek mibenlétét, funkcióját. Nyilvánvalóan más jelentőségű az egyéni kerámikus mesterjele és a gyári jegy szerepe. Még a gyári jegyekben belül is különbségeket kell tennünk. Egészen más jelentésűek például a holicai vagy tatai jegyek, mint a XIX. század első felében, továbbá középen létesült kőedény- és porcelángyárak jegyei. A XIX. század közepén már törvények szabályozzák a gyárak működését. Az 1840. XVI. tc. kötelezi az iparosokat és kereskedőket a cégbejegyzésre. Ennek értelmében a bejegyzett kereskedőknek üzleti könyveket kell vezetniük, s a 20. § szerint évente mérleget kell készíteniük. Ugyanez a törvény 13. §-ában kimondja, hogy az üzleti bejelentés nem eshet egybe az ipar megkezdésével, tudniillik a bejelentő hatósági elintézként *iparjegyet* kap. A harmadik bekezdés szerint a bejegyzés történhet a váltótörvényeséknél vagy a törvényhatóságnál. Ha a bejelentés a váltótörvényeséknél történik, a bejelentő „teljes váltóképesseget nyer”. (4. §) Az ún. *iparjegytől* meg kell különböztetnünk a védjegyet, melyet nálunk, Magyarországon az 1869. év január 21-én kibocsátott rendelet szabályoz első ízben, majd az 1890. évi II. tc. foglalkozik vele. Ennek 22. §-a írja elő a „központi védjegylajstrom” vezetését. E központi védjegylajstrom szerint kerámiaigyáraink közül csak a herendi porcelángyárnak és a pécsi Zsolnay-gyárnak volt lajstromozott

védjegye. Egyéb kerámiaigyáraink — így a miskolci is — csak *iparjegyet* használtak áruikon.

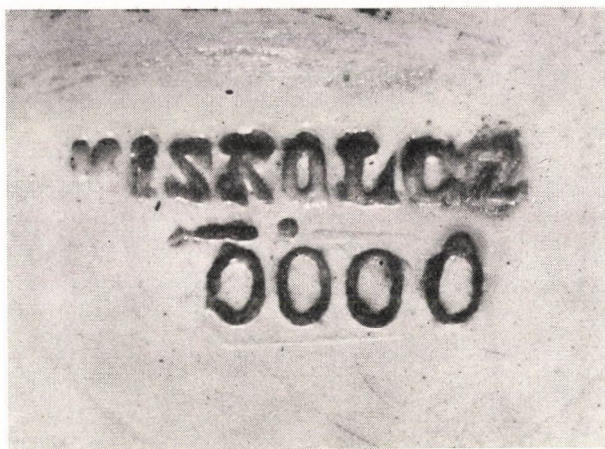
A miskolci kőedény- és porcelángyár jegyei nemcsak tulajdonosokként, hanem egy tulajdonos esetében is igen különböző, változó képet mutatnak. A gyár eddigi periodizációjából kitűnik, hogy az 1832-től 1840-ig eltelt nyolc esztendő, vagyis Butykay ideje volt a gyár történetének legváltozatosabb időszaka. Az 1840-től 1845-ig, majd 1845-től 1848-ig terjedő időszakban — amíg a Butykay elleni csődper tartott, s csak ideiglenes tulajdonosai voltak a gyárnak — a bizonytalanság volt jellemző a gyárra. Mildner Alajos Ferenc alatt stabilizálódott a viszonyok s a termelési feltételek. Ha az eddig ismert jegytípusokat vizsgáljuk, érdekes következtetést vonhatunk le pusztán a jegyek típusának egyes időszakokra eső, számzerű megoszlásából. Mildner több mint 10 évig, Butykay pedig csak 8 évig, vagy még ennél is rövidebb ideig volt a kőedénygyár tulajdonosa. Ezzel szemben Mildnernek egy-, Butykaynak pedig ötféle, de még ezen belül is variálódó jegytípusa ismeretes napjainkig. Még furcsább a helyzet, ha meggondoljuk, hogy 1840-től 1848-ig, vagyis Povovszky és Barkassy birtoklása idejéből egyetlen miskolci jegy sem ismeretes. Sok miskolci edény maradt fenn múzeumainkban, magángyűjteményekben, így nem valószínű, hogy a hiány a pusztulás szeszélyével magyarázható.

Alábbiakban azokat az összefüggéseket vizsgáljuk, melyek — szerintünk — az 1840 és 1848 közötti jegyek hiányaival állanak kapcsolatban.

Abból kell kiindulnunk, hogy a Butykay-időszakhoz kapcsolt jegyek egy része nem ebben az időben, hanem később keletkezett. Ha e jegyeket típusok szerint vizsgáljuk, első pillanatra érdekes összefüggéseket konstatálhatunk. Az eltérő kalligrafiájú és méretű MISKOLCZ feliratú jegyek az 1837, 1838 és 1839 évszámokkal együtt olvasható városneves feliratok típusaihoz kapcsolódnak, így feltehető, hogy 1837–38 előtt vagy után készültek. Ahhoz azonban, hogy tisztán lássunk az időrend kérdésében, azt kell alaposan megvizsgálnunk, hogy mi okozta a név nélküli, pusztán városnévvel és évszámmal kombinált jegytípus kialakítását. Úgy gondoljuk, e jelenség elválaszthatatlan Butykay helyzetétől. Butykaynak 1841. augusztus 21-én — amikor a törvényszéken csődöt kér maga ellen — közel 120 000 forint adóssága van. Az összeg nagyságának érzékeltetésére megemlítjük, hogy Fischer Móric 1840-ben mintegy 2000 váltóforint lefizetésével megszerzi Stingl Vincétől a herendi kőedény- és porcelángyárat. Butykay elismert adóssága tehát Stingl Vince adósságának hatvanszorosa. Butykay József csak 1839–40-ben több mint 20 000 forint kölcsönt vett fel Povovszky segítségével. Az 1837–38-ban felvett adósságainak összege szintén jelentős. A Borsod megyei törvényszéken mint elsőfokú csődbírószágon, 1842. április 7-én hozott ítélet szerint Butykay helyzete akkor kezdett rohamosan rosszabbodni, amikor Steiner bécsi bankár az 1838-as pesti árvíz miatt megvonta a Butykayval társviszonyban levő Götz és Bähr pesti kereskedők támogatását. Ezzel szemben éppen Butykay vállomásából tudjuk, hogy az 1836-os anyagi helyzetének „kiegyenlítését és tisztában hozását felvállalt Göcz és Bähr Pesti Kereskedőkönmaguk is zavarban hozatván, azt az 1837-ik évnél tovább nem folytathatták”. E „reá nézve újabb csapás” után „kénytelen volt” más kereskedők és jóakarói segédelméhez nyúlni...<sup>70</sup> E szerint Götz és Bähr kereskedők anyagi helyzetének leromlása nem állt összefüggésben az 1838-as pesti árvízzel. Ha valóban Steiner támogatása tartotta bennük a lelket, ők viszont Butykayt segítették, akkor az anyagi támogatásnak 1837-ben már valóban meg kellett szűnnie. A gyár ugyan Butykayé volt, de felújítási és termelési költségeit a hitelezők segítő jóindulatával sikerült megszereznie. Ezért ekkor készített kőedényeink bélyegében nem nevét, hanem csak a városnevet tüntette fel.

E városneves típus három válfaját ismerjük. Az egyik kis méretű álló betűs típust mindig évszámokkal látják el, viszont a hasonló méretű és kalligrafiájú, de dőlő betűs típushoz csak esetenként kapcsolódik évszám. Az álló betűs típuson a városnéven és évszámon kívül





8. Gyári jegy a Rt. idejéből

római betűkkel is találkozhatunk. Jelentésüket mindmáig nem ismerjük, s inkább logikai megfontolásokból, mint konkrét adatokból sejtjük, hogy a készítés hónapjának jelzését jelentik. Tipusszámot nem jelenthetnek, mert a különböző években készült darabokon más-más római szám van, — viszont típusjelzés esetében még a különböző években készült edényeken is ugyanazzal a számmal kellene találkozoznunk. Másrészt, típusjelzés esetében — a fennmaradt emléanyag alapján is — egytől több százig terjedő számsor töredékeinek kellett volna fennmaradnia, ezzel szemben a római számok nem haladják meg a hónapok számának megfelelő 12-es számot.

A hasonló méretű és kalligráfiájú MISKOLCZ-jelzetes, de dőlt betűs típushoz — mint említettük — csak ritkán kapcsolódik évszám, de így is nyilvánvaló, hogy ezeket az álló betűs típushoz kell kapcsolnunk. Az Iparművészeti Múzeumnak két olyan, e jegytípust tartalmazó tálja is van,<sup>71</sup> melyeken a dőlt betűs MISKOLCZ felirat fölött az 1839-es évszám olvasható. Ebből nyilvánvaló, hogy ezt a típusú jegyet 1839-ben használták.

A harmadik MISKOLCZ-városneves jegy típusa az álló betűshöz kapcsolódik, de a betűk mérete majdnem kétszerese ennek. Ezen csak városnév van, sem a készítés éve, sem más jelzés nem található rajta. Ezért használatának ideje csak logikai úton, kizárásos módszerrel tisztázható. Elvben tehetnénk 1837 előttre is, de mivel Butykay 1839-ben eladja üzemét Steiner bécsi bankárosnak, így a nagybetűs MISKOLCZ szövegű jegyet csak 1839 után, 1840—41, esetleg 1842 elején használhatták. A különböző nagyságú betűkkel nyomott városneves jegyek közé illeszkedik a BUTYKAY MISKOLTZON szövegű is. Ennek használatát korábban az 1837 előtti időre tettük, azonban számos megfontolásból arra következtettünk, hogy ezt is 1838 és 1842 között használták. Ez nemcsak abból valószínű, hogy a BUTYKAY feliratos jeggyel mutat legközvetlenebb összefüggést, hanem más körülményből is. A „Butykay Miskoltzon” szövegű jegy egy olyan tálon maradt fenn, melynek plasztikus mintáját — szinte minden változtatás nélkül — a telkibányai tálon láthatjuk viszont. Az egyik, a miskolcival teljesen azonos tál jegyében egy nagy benyomott H betű található, ugyanúgy, mint egyik 1838-as készítésű miskolci tálon. Mint már elmondottuk, a H betűben a Telkibányáról 1838 június—júliusában Miskolcra szökött Hüttner József vezetéknévére ismerhetünk. Miután a szőlőmintás tál egyik telkibányai változatán is rajta van a nagy H betű, kétségtelen, hogy ez a tál is Hüttler repertoárjába tartozott. Ő hozhatta magával Csehországból, vagy ő csinálhatta 1835 és 1838 között Telkibányán. Noha még 1853-ban is találkozhatunk Telkibányán ezzel a szőlőmintás típussal, ennek miskolci változatát mégsem készíthették 1842 után, mert időközben a jegyben olvasható Butykay csödbe került, gyára Povovszkyé lett. Viszont miután mindkét típus Hüttnerhez kapcsolódik, a jegy keletkezésének időpontját nem tehetjük 1838 előttre, hanem csak

e két időpont közé. Tovább szűkül a kör, ha megfontoljuk, hogy az 1838-as és 1839-es év jegyei ismertek, viszont 1840—41-ből egyetlen kerámiajegyet sem ismerünk. 1840—41-ben nehezen tekinthető át a gyár helyzete és tulajdonviszonya. Előbb Steiner bécsi bankárosnak adja el Butykay, majd Povovszkynek zálogosítja el anélkül, hogy az előbbtől visszavette volna. Az ügylet legalitása már 1842-ben problematikus, s talán Butykay ezt kendőzvé hangsúlyozza tulajdonjogát a „Butykay Miskoltzon” szövegű jegyben. Így módon ezt a jegyet 1841—42-re kell tennünk.

A Butykay feliratú jegyeknek két típusa ismeretes. Egyik „BUTYKAY MISKOLTZON”, a másik pedig egyszerűen csak BUTYKAY feliratú. A két típus tehát nemcsak abban különbözik egymástól, hogy egyikről hiányzik a városnév, hanem abban is, hogy míg az egyik a városnév, a másikon két ty-vel írták a Butykay nevet.

Van-e különösebb jelentősége ennek, vagy pusztán véletlennek, elírásnak tulajdonítható a két ty a névben?

— Butykay József köedény- és porcelángyáros nemesi származású volt. Annak is írják az összes városi és vármegyei iratok. 1841-ben, amikor csödbe jut, sokáig kérdéses, hogy Borsod megye vagy az Éperjesen székelő kerületi tábla illetékes-e csödpere felvételére. Báró Eötvös Ignác csödjé kihirdetésekor kétségbe vonta mint nemes ember a megyei törvényszéknek mint fölötté itélkező csödbírósnak az illetékességét. Két Butykay-család ismeretes nemesi családaink közt. Egyik egy, a másik pedig két ty-vel írta a nevét, Butykay József köedénygyáros és apja, Butykay Sámuel Miskolc város főiskálisa mindig egy ty-t használt neve leírásakor. A nemességszerző Butykay-ös, Buttikai Mihály ugyan két ty-vel írta a nevét 1655-ben, amikor Kottacsák Mártonnal, Derecskei Mártonnal, Szalay Mihállyal és Halas Gergellyel együtt nemességét Miskolcon kihirdették. Butykay Gerges — a nemességszerző fia — Sajószentpéterre került, míg ennek Márton nevű unokája (Mihály fia) 1732-ben Abaújszántón lakik. Butykay József apja Butykay Sámuel még 1825-ben is abaújszántói lakos. Butykay József is itt született, de gyermekei, akik közül József — a megyei mérnök és kiváló műgyűjtő a legismertebb — már Miskolcon anyakönyvezettek a reformátusoknál. Ez a család mindig egy ty-vel írta a nevét, talán megkülönböztetésül a Viczmándy-ágtól, mely viszont mindig két ty-t használt neve írásakor. A Viczmándy Buttykayak ága ugyancsak észak-magyarországi volt, de sohasem állt, összeköttetésben a Miskolcon, ill. Borsod megyében kisebb vagy nagyobb szerepet játszó Butykayakkal.<sup>72</sup> Kérdés, hogyan került a két ty-s Butykay név a miskolci köedényekre, — összefüggésbe hozható-e ez a gyár vagy a Butykayak életében bekövetkezett valamilyen eseménnyel, eseményssal?

Említettük, hogy Butykay József 1840. szeptember 2-ig a „Miskolczi Porcellán és Köedény gyár” tulajdonosa. Egy ekkor kelt szerződés szerint többé nem Butykay, hanem Povovszky János a gyár „zálogos tulajdonosa”. Így is nevezi magát, mint ez a Pesti Hírlap egyik 1844. július 14 és 18-i hirdetéséből kiderül. Povovszky azonban csödbe jut, s így 1845. augusztus 29-én átadja összes javait Krandy Lászlónak,<sup>73</sup> a gyárat pedig Barkassy Imrének, Barkassy Imre 1849-ig tulajdonosa a porcelángyárnak, ekkor azonban, mint az eddigi tulajdonosok, ő is megbukik. 1851-től a kassai Mildner Alajos Ferenc a köedénygyár tulajdonosa, az ő bélyegét azonban ismerjük, s tudjuk, hogy eltért a Butykay-időszaki típusától. Ugyanis a gyár sorsa 1840. szeptember 2-án nem dőlt, el véglegesen, mert Povovszky csak mint „zálogos tulajdonos” jutott a gyár birtokába, mint 1845-ben Barkassy. A gyári jegyben tehát akkor még Butykaynak kellett szerepelnie. Barkassy azonban Miskolcon született, itt éltek szülei, rokonai és részben Bécs és Pest mellett ő is, ha később el is került innen. Ő tehát aligha írhatta két ty-vel a Butykay nevet. Egyébként rokonságban is állt a Butykayakkal, ami szinte teljesen kizárja, hogy ne ismerte volna a Butykay név írásmódját. Povovszkyra ezek már alig állnak. Mint Miskolcra került görög kereskedő, alig ismerte a Butykay név írásmódját, az ezzel kapcsolatos hazai hagyományokat. Ezek után úgy véljük,



hogya a városnév és évszám nélküli két ty-s, azaz BUTTY-KÁY-jelzetes edényeinek Povovszky idejében 1840. szeptember 2 és 1845. augusztus 29-e között kellett készülnie.

A gyár utolsó, ún. Mildner és Gräfl-korszakából két jegytypus is fennmaradt. A kettő között nincsen ábrázolási eltérés, pusztán a városnév írásmódja eltérő. Egyiken latin, a másikon pedig gót betűs Miskolc városnév olvasható. A kétfejú sas — mint köztudott — a császári priviligium attribútuma. Ezt többek között azok az adatok is bizonyítják, melyek szerint 1842 elején Fischer Mór herendi porcelángyárnoknak is megengedte a Helytartótanács, „hogya czímtábláján, pöcsétjén” s áruí megjelenésénél cs. k. sást használhasson, s aláírásában e nevezettel „cs. k. kiváltságos porcellángyár” élhessen.<sup>74</sup> Tudjuk, hogy az elnevezéssel élt is Fischer Mór, mint ez az 1843-as iparmű-kiállítás tárgyjegyzékéből kiderül, azonban a kétfejú sást sem akkor, sem később — még a Bach-korszakban sem — használta készítményein. Tehát a kétfejú sas pusztán használata is sokatmondó olyan időszakban, amikor még a külsődleges sztereotyp-jegyek — amilyen a kétfejú sas is volt — valamilyen hovatartozást, magatartást fejeznek ki. Azt eddig is tudtuk, hogy a Miskolcz feliratos, kétfejú sasos jegyek használatának ideje az 1848/49-es szabadságharc bukása utáni évtized volt, sőt azt is tudtuk meglehetősen pontossággal, hogy ekkoriban Mildner Ferenc Alajos volt a miskolci kőedénygyár tulajdonosa. Mildner mellett mindössze 1867-ben szerepel társtulajdonosként felesége, Gräfl Franciska Szerafina. Ők ketten diszponálnak az ápolódának eladott „gyárházon”. Eddig azonban még nem volt nyilvánvaló, hogy Mildner Alajos Ferenc nem egyedül, hanem Gräfl Ferencel együtt birtokolta a miskolci kőedény és porcelángyárat. Mildner csak akkor vált a gyár kizárólagos tulajdonosává, amikor Gräfl meghalt, s része feleségére szállt át. Ily módon érthető, ha az 1852-től 1862-ig terjedő tíz év alatt kétféle jegyet alkalmaznak a miskolci edényeken. Egyik a Mildner—Gräfl-korszak produktuma, míg a másik a Gräfl halála utáni esztendőök terméke. A sasos címert csak a szabadságharc után, vagyis 1852. december 19-e után használták. Miután a címer a gyár működése végéig megmaradt, pusztán a városnév írásmódjának változásából következtethetünk a gyár életében végbemenő olyan jellegű változásra, mely a jegy megváltozását is eredményezte.

Az 1850-es évek második felében oldódik a szabadságharc közvetlen bukását követő légkör. Megszűnnek az évekig tartó hadbíróági ítéletek, s az uralkodóház jóvialisabb politikai magatartást tanúsít a nemzettel szemben. Miskolcon is enyhül a helyzet az 1850-es évek végén, az 1860-as évek elején. 1862-ben folytatják az 1849-ben abbahagyott megyei közgyűlési jegyzőkönyvek vezetését. Ebből nyilvánvaló, hogy a gót betűs városneves jegyet a latin betűs városneves jegy elé helyezhetjük. A jegy megváltoztatásának okairól közvetlen nincsenek adataink, a társtulajdonos időközbeni halála azonban elegendő indokul szolgálhat a jegyváltozáshoz.

\*

A Butykay—Povovszky—Barkassy—Mildner-féle gyár 1862-ben végleg beszüntette működését. A miskolci kőedények között számos olyan van, melyek magyaros díszítőelemei első pillanatra századvégi keletkezésre utalnak. Ebből is nyilvánvaló, hogy az említett gyáron kívül egy másik, ezektől teljesen függetlenül létesített kerámia-gyár is működött Miskolcon a múlt század végén. Eddigi ismereteink szerint ezt a gyárat Koós Miksa alapította 1884-ben. Ez a gyár, mely jelenleg nincsen üzemben — olvashatjuk a Miskolczi Napló 1902. ápr. 2-i számában — „a Zsolcai kapunál van, a pénzügyőri biztosság tőzsomzsédságában, nem messze a gyalogsági Rudolf laktanyától”, — míg a másik ellenkező irányban, a diósgyőri úton, a mai úttörőház helyén állt. Koós Miksa mint kereskedő, 1876-ban tűnik fel Miskolcon, Testvérével, Koós Somával együtt nyitották az üveg, porcelán, és vegyeskereskedési közkereskedési társulzetet”.<sup>75</sup> Ez az



9. Gyári jegy a Koós korszakból

üzlet alakul át 1882-ben porcelánfestődévé, 1884-ben pedig kőedény- és fajanszgyárrá. A magyaros stíli — tehát az 1880-as évek után készült edényeken háromféle jeggyel találkozunk. Két jegy szövegében egyaránt olvasható a részvénytársaságra való utalás, viszont a harmadik jegyben ez nem fordul elő. A MISKOLCZ-feliratos, ötágú csillagot magában foglaló jegy kétségtelenül Koós Miksa gyáráé. Tudjuk, hogy a gyár tíz évi működése után, 1894-ben alakult át első ízben részvénytársasággá, majd 1899-ben másodszor. Az első részvénytársaság ugyanolyan rövid ideig működött, mint a második. Érthető, ha a gyár jegyeiben a változás kifejeződik. Tudjuk, hogy az első részvénytársaság idejében a gyár megőrizte kontinuitását Koós Miksa üzemével, a kőedény mellett fajanszt is állított elő, míg a második részvénytársaság idején az üzem csak kőedénygyártással foglalkozik, mint ezt a Miskolci Kereskedelmi és Iparkamara 1899. évi jelentésében olvashatjuk (10–12. l.). A két jegy közül az egyiken ez olvasható: „KŐEDÉNY ÉS AGYAGÁRUGYÁR RÉSZVÉNYTÁRSASÁG MISKOLCZON”, a másikon pedig kör alakban: „Kőedénygyár Rt. Steingutfabrik A. G. MISKOLCZ”. Tehát, míg az első jegyben világosan kifejezésre jut, hogy a gyárban a kőedény mellett más agyagáru is készül, a második kör alakú bélyegzőben található felirat szerint akkoriban csak kőedény készült Miskolcon. Ebből is kiderül, hogy a hosszúkás alakú bélyeggel ellátott edények az első, a kör alakú jegyet viselő edények pedig a második részvénytársaság idejében készültek.

A Koós-féle kőedénygyáron kívül egy másik kőedénygyárról is tud a miskolci szakirodalom.<sup>76</sup> „E gyár termékei a tataiakhoz hasonlóan a gyártmányain a város neve mellé Novothny gyártulajdonos neve van bepréslve.” (Mihalik József: A Kassai Múzeum gyűjteményeinek leíró lajstroma. Kassa, 1903. 204 l.) Az újabb kutatások és múzeumaink anyagának áttekintése nem igazolja Mihalik Novothny-féle gyárra vonatkozó feltevését. 1876 és 1903 között elképzelhetetlen a gyár létezése, mert ebben az időben Koós Miksán kívül senki sem foglalkozott Miskolcon porcelánkereskedéssel, porcelánfestéssel vagy porcelán, illetve fajanszgyártással. 1870-ben sem szerepel Novothny nevű iparos Miskolcon, ellenben a kassai ipartestület tagjai között találkozunk egy Novothny Ferdinánd nevű gyártulajdonossal, aki kassai lakos volt 1870-ben. Miskolci kerámiagyárosként való szerepeltetése azonban semmivel sem bizonyítható.

\*

Biszterszky és Butykay — a gyár tulajdonosai — miskolci kereskedők voltak. Biszterszky Imre fűszerárus volt és a kőedénygyárból való kiválása után ismét kereskedőként működött Miskolcon. Butykay szintén kereskedőként sze-



reper nemcsak az 1820-as években, az 1830-as évek elején, hanem még a 40-es években, gyártulajdonossága idejében is. Sok mindennel kereskedett, 1838-ban például ő szállítja a városnak a közvilágításhoz szükséges világítóolajat. Úgy hisszük, ezzel meg is adtuk a választ arra a kérdésre, hogy ki volt – legalább az első időkben – a kőedények miskolci árusa. Bár 1836-ban már Butykay a kizárólagos tulajdonos, és Biszterszkyról – legalábbis a gyárral kapcsolatban – a források nem beszélnek, alig sikerül egyet-mást megtudnunk, mégis többször együtt szerepelnek még 1840-ben is. Butykay és Biszterszky valószínűleg közös üzleti ügygel kapcsolatban kerültek egymással kontaktusba. Butykaynak mint kereskedőnek, később sem volt szüksége arra, hogy Miskolcon lerakatot létesítsen. Furman B. Ferdinánd csak akkor válik a miskolci kőedénygyár bízománysává, amikor a gyár Butykay bukása után átkerül Povovszkyhoz. Butykay kiterjedt kereskedést folytatott már a 20-as évek végén, a 30-as évek elején. Kereskedelmi kapcsolata a bányavárosoktól Bécsig és még tovább nyúltak. Miután Abaújszántón született és Kassán diákoskodott, érthetően, kapcsolatai Észak-Magyarország keleti részeire, sőt az Alföld városaira is kiterjedtek. Már korán, a 30-as évek elején, kapcsolatban állt Friessel és Zeppenauer Ágostonnal, akik a 40-es évek közepén bécsi gyáruk mellé Pesten is létesítettek szövődét. Hasonlóan intenzív üzleti kapcsolat alakult ki közte és Pseherer Miklós pesti kereskedő között. A velük szembeni fizetésképtelensége következtében rendelte el ellene 1836-ban a nádor a szolgabíró útján a vagyonzárt. 1836-tól kerül üzleti összeköttetésbe Götz és Bähr pesti kereskedővel, akik vállalták Butykay kölcsöneinek visszafizetését, ha Butykay áruival – kőedény-nyel és porcelánnal – látja el üzletüket. Ez az üzleti összefonódás okozta végül is nemcsak az ő, hanem pesti kereskedőtársainak, Götznek és Bährnek bukását is. Götz és Bähr kereskedők üzletében nagy mennyiségű miskolci kőedény és porcelán halmozódott össze, ugyanúgy, mint Miskolcon, Butykay üzletében, melynek árverés útján történő eladására már 1842 őszén sor kerül. Ezzel szemben a Götz és Bähr kereskedőknél levő miskolci kőedények eladásáért csak 1846 őszén intézkedik Schiller Károly, Götz és Bähr tömeggondnoka.<sup>77</sup> Az árverésen Szloboda Mihály tanácsnok képviseli a csőd-üggyben illetékes pesti törvényszéket.

Egy másik pesti boltban – Bähr Ferencnél – is folyik miskolci kőedények árusítása. Bähr boltjáról váltótörvényszéki ügyiratokból szerezhetünk tudomást. Ezekből, valamint a Váltófeltörvényszék és a Hétszemélyes Tábla ítéleteiből tudjuk, hogy Bähr Ferenc kőedénykereskedő „a Götz és Bähr című kereskedés egyik tulajdonosának Bähr Keresztélynek öccse”, s mint ilyen és Götz és Bähr pesti kereskedőkkel szemben támasztottak Levinszky A. és Guttman J. kereskedők váltótörvényszéki keresetét. Ugyanis Bähr Ferenc Wurmudvarban levő kőedényboltját Levinszky és Guttman J. keresetnek helyt adva zárta a pesti törvényszék, a fellebbezés során azonban kiderült, hogy az üzletből a Götz és Bähr-tömeg igényei is kielégítendőek. Miután „Butykay kőedényeket, G. és B. társak számára még 1841 Május 28-ig folyvást szállított”, világos, hogy a Fr. Bähr című boltban 1840 évi December 18-ig árult Butykay-féle kőedényekhez való tulajdonjog egyedül és kizárólagosan a Götz és Bähr-tömeget illeti. Ezért a Hétszemélyes Tábla 1842 március 30-án olyan ítéletet hoz, mely szerint Bähr Ferenc boltjában található 4366 Ft 27 korona értékű kőedény árából elrendeli a felperesek 2000 pf-ból álló követelésük kielégítését végrehajtását, a fennmaradó összeget azonban meghagyja az alperesnél, mivelhogy Götz és Bähr kereskedők „már 1839 Július hónapjában Bähr Ferencnek szolgálati fizetése fejében 3108 Ft 19 koronára menő” összeggel tartoznak, továbbá mivel a nevezettnek a törvény értelmében „a bízományi árukra törvényes zálogjoga van”.

A miskolci kőedénygyár készítményeinek árusítását Miskolcon maga a tulajdonos – a magát mindig kereskedőnek és sohasem gyárosnak valló – Butykay végezte. Üzlete a színházzal átellenben az ún. Gerga-házban állt, mely később 1850 után a Dursza-örökösöké lett. Csak

akkor vált a miskolci árusítás problematikussá, amikor 1842 őszén a Butykay ellen indított csődper következtében az üzletet is elárverezték. Egy évvel később, 1843. június 13-án találkozhatunk az első olyan hirdetéssel, mely szerint „Furman B. Ferdinánd egyvelges kereskedésben Miskolczi kőedény nagy mennyiségben kapható.”<sup>78</sup> Úgy látszik Furman B. Ferdinánd Butykay elárverezett üzletének portékáit – köztük a kőedényeket is – megvette, s ezek korlátlan árusítását hirdette 1843 júniusában. Csak augusztus 8-án találkozhatunk „a legújabb gyártásból” kikerült miskolci kőedényekkel. Ezek is csak Furman B. Ferdinándnál találhatók. Ugyancsak ebből a hirdetésből tudjuk, hogy a folyamatos termelés a miskolci kőedénygyárban helyreállt, mert Furman üzlete – a két hónappal ezelőtti hirdetéshez képest – megrendeléseket is felvesz. Miután a gyár „a megbukottnak zavaros pénzügyeibe bonyolódott egyik kezéséhez” Povovszky Jánoshoz került, nem lehetetlen, hogy Furman B. Ferdinánd az új zálogtulajdonos segítségével jutott Butykay elárverezett üzletének portékáihoz. Ily módon nemcsak a gyár jutott Butykay volt üzlettársához, hanem üzlete is az ő köréhez. A hirdetés egyébként azt is bizonyítja, hogy az új tulajdonos, Povovszky 1843. július végén, augusztus elején indította el a sokáig veszteglő kőedénygyárban a termelést. A gyár készítményei iránt városszerte megmutatkozó bizalmatlanságot próbálja Furman B. Ferdinánd újabb hirdetésekkel szétoszlatni, amikor nemcsak azt hangsúlyozza, „hogy a legújabb gyártás a legfeszültebb várakozásnak is megfelel”, s hogy „természetesen belőle nagy mennyiségben mindig található a raktárban gyári áron...”<sup>79</sup> Még ugyanez év október 24-én jelenik meg a furcsa szövegű, „a miskolci kőedénygyár” részéről leadott hirdetés is, mely szerint a gyár készítményei „egyedül Furman B. Ferdinándnál gyári áron kaphatók”.<sup>80</sup> Nem tudjuk, mi késztette Povovszkyt annak hirdetésben való közzétételére, hogy a gyár készítményei kizárólag csak Furman B. Ferdinándnál kaphatók. 1844 májusában már Furman Frigyes is árulja a „miskolci Kőedény”-t,<sup>81</sup> ugyanez év őszén a miskolcin kívül telkibányai és murányi kőedényt is árul üzletében. Úgy látszik tehát, hogy a telkibányai és murányi kőedénygyárak áruikkal Miskolcra is be akartak hatolni. Mielőtt leállt vagy akadozott a munka a miskolci kőedénygyárban, azonnal megjelentek készítményeikkel Miskolcon. Valószínűleg tehát már 1844 őszén a folyamatos termelés akadályozása, vagy még inkább a miskolci gyár maga mögött minőségi kívánnivalót hagyó készítményei miatt, a telkibányai és murányi gyár is megpróbál piachoz jutni Miskolcon. Már ekkor, 1843 őszén – alig néhány hónappal a beindulás után – nyilvánvaló, hogy Povovszky nem tud megbirkózni az üzemeltetés következményeivel. Nem véletlen, hogy már 1844. július 12-én kiszivárog „a miskolci portzellán és kőedénygyár” augusztus 1-i elárverezése.<sup>82</sup> Noha csak 1845-ben mondják ki hivatalosan Povovszky János csődjét, Szűcs Sámuel személyében már 1844 őszén kijelölt per-ügyelője van. Tehát a gyár életében már ekkor megnyilvánuló helyzettel állhat összefüggésben az a körülmény, hogy előbb Furman B. Ferdinánd mellett, majd nem sokára önállóan is a telkibányai és murányi bízománys Furman Frigyes a miskolci kőedények raktárosa. A változást az 1844. december 10-én megjelent hirdetés tükrözi leginkább.

„A beállandó Vásárra a Miskolczi Kő-edény Raktárát azon híres Régécsi vagyis Telkibányai porcellán kőedénnyel meg bővítvén, az a gyári áron alólt árulja... Furman Frigyes.”<sup>83</sup> 1845-ben a csőd miatt teljesen leáll a termelés a miskolci kőedénygyárban. Furman Frigyes 1844. okt. 14-én kelt hirdetéséből, így valószínűleg raktárából is, már teljesen hiányzik a miskolci kőedény.<sup>84</sup> 1845 és 1848 között csak egyszer találkozunk Miskolcon a miskolci kőedények árusításával, pedig adatok tanúsítják, hogy – talán 1845 végén, de 1846 elején már egész biztosan – működik a miskolci kőedénygyár. Barkassy Imre a gyár ez időbeli tulajdonosa, aki Pesten is megpróbál áruinak depositóriumot állítani, de úgy látszik, nehéz anyagi helyzete miatt nem tud annyi árut előállítani, mely ennek fenntartásához és működéséhez elegendő,



ezért egy-két évi sikertelen kísérlet után eláll szándékától, és megelégszik kőedényeinek helybeli árusításával. Bizománysa Sulyán Alajos volt, aki a „Tevénél” című kereskedésében árulta Barkassy kőedényeit. Barkassy kőedényeinek hirdetésével 1847. január 2-án találkozunk első ízben. Noha a miskolci városi tanácson már 1846. jan. 2-án „kiadatni határozatott” Barkassynak az a bizonyítvány, mely azt tanúsítja, hogy a „Miskolczi porcellán gyárba folytonosan dolgoznak”, ennek ellenére mégis csak 1846 végén kerülhetett sor az első égetésre, amit bizonyít az is, hogy az 1847. január 2-án kelt hirdetésben úgy emlegetik Barkassy kerámiáit, mint „a Miskolczi Porcellán és kőedény-gyár legújabb készítményei”-t. „Ezek — mint olvashatjuk — jószágok, úgy csinosságok tekintetiből nemcsak a gyár virágzó idejéből, közkedvességű gyártmányaival, de a vidékünkben jelenleg ily nemű gyárak műveivel is méltán versenyezhetnek...” 1848 januárjában Sulyán Alajos egy másik hirdetésében már nincsen említés a miskolci kőedényekről, valószínűleg ekkor már nem folyt égetés Barkassy kőedénygyárában. Tudjuk, hogy Barkassy is Butykay és Povovszky sorsára jutott, ezekhez hasonlóan ő is csődbe jut, illetve hogy a fenyegető csőd elől kitérjen, bíróságilag zároltatta vagyonát. Csak 1854. december 21-én találkozhatunk hirdetéseink közt a „miskolczi kőedény”-ekkel.<sup>85</sup> Furman Frigyes — Povovszky bizománysa — kapott ismételt jogot a miskolci kőedények árusítására. Ekkoriban Mildner Alajos és a pesti Gräfl Ferenc volt a miskolci kőedénygyár tulajdonosa, így tehát a kőedények árusítását Gräfl végezte saját pesti üzletében.

Gräfl Ferencel gyakran találkozhatunk a pesti kereskedelmi és iparkamara levelei közt. Mint Mildner társ-tulajdonosa Pesten árulta a Miskolczi gyár kőedényeit. Még 1856-ban is szerepel, viszont 1867-ben — tíz év múlva — már Mildner Alajosé és feleségéé, Gräfl Franciskaé az a gyárepület, melyet hosszas huzavona után a tanács szegényápolónak 1867-ben megvásárolt. Éppen a pesti és miskolci árusítással állhat összefüggésben a miskolci kőedénygyár kétfejú sasos címeres jegye alatt olvasható Miskolcz városnévnek magyar, ill. németes írásmódja. Ugyanis a német — vagyis a gót betűs Miskolcz — neves jegyű edények az akkor nagyrészt németül beszélő Pesten — Gräfl üzletében — kerülhettek eladásra, míg a latin betűs jeggyel ellátott edényeket közvetlenül Miskolcon Sulyán Alajos üzletében árusíthatták. Miután ez a Gräfl Ferencel való társ tulajdonlás csak egy ideig — Gräflnek az 1850-es évek közepén bekövetkezett haláláig — állt fenn, természetes, hogy a két írásmóddal írt jegytípus kronológiailag is meghatározza a gyár készítményeit.

Az 1880-as években alakult miskolci kőedénygyárat ugyancsak kereskedő, Koós Miksa alapította. Koós-cégre vonatkozó első bejegyzéssel 1876. március 28-án találkozhatunk. E szerint a bejegyzést a miskolci törvényszék eszközölte Koós Soma és Koós Miksa kérésére. Az ekkor alakult bolt „üveg, porcellán és vegyes kereskedési közkereseti társ üzlet” volt. A vállalat kezdődött 1876. március 21-én, s a bejegyzés szerint „mindkét beltart a társzégbefizetés és képviselőre egyformán jogosult”.<sup>86</sup> 1880. március 8-án újabb bejegyzés történik a miskolci törvényszéken. „Koós Soma nejének szül. Resofszy Vilmának 10.000, azaz tízezer forint saját szerzeményű vagyona, 10.000 azaz tízezer frt hitbére és 6.000 azaz haterzer frt. női hozománya bejegyeztetik.” Az üzlet 1884-ben alakult át kőedény- és fajanszgyárrá. Mint ilyen működött 1894. január 21-ig, mikor is az alakuló közgyűlésen elfogadott alapszabályok szerint átalakult részvénytársasággá. A rt. célja: „kőedény, porcellán és egyéb ipari cikkek gyártása és értékesítése. Alaptőkéje 130.000 Ft., mely 1.300 db. egyenként 100 frt., vagyis 200 koronás névértékű bemutatóra szóló, folyó számmal ellátott egyenként megoszthatatlan, teljesen befizetett, illetve befizetendő részvényekből áll. A cég neve: Miskolczi anyagipar részvénytársaság, németül: Miskolczer Keramische Industrie Actiengesellschaft.”<sup>87</sup> Az értékesítést tehát maga a részvénytársaság végezte. Lényegében ugyanez uralkodott a második részvénytársaság idejében is.

## 5. A porcelán megjelenése és gyártása Miskolcon

Mihalik Sándor szerint a Telkibányáról Miskolcra szökött Hüttner Józsefnek köszönhető a miskolci porcelán előállítás. A Bretzenheim-levéltár iratai szerint Hüttner József, „a T. Bányai Porcellán Gyár Igazgatója” levélben követelte annak a 3200 frt-nak a visszafizetését, melyet néhai apja még 1829-ben adott a telkibányai porcelángyár céljaira. Közben azonban a kérelem benyújtása és megtárgyalása közötti időben édesanyjával együtt átköltözött Miskolcra minden előzetes jelentés, indoklás nélkül, és a miskolci kőedénygyár szolgálatába szegődött. Ügyének első tárgyalására az 1838. augusztus 29-i igazgatósági ülésen került sor, amikor már a miskolci kőedénygyár alkalmazottjaként tevékenykedett. Miután kérelmüket elutasították, özv. Hüttner Mátyásné újabb beadványában követelte a férje telkibányai gyárba fektetett tőkéjének visszafizetését. A Patakon tartott november 7-i igazgatósági ülés jegyzőkönyvének 6. pontja szerint a követelést még akkor sem teljesíthették, ha „a folyamodó s fíja a Fabrikot hivtelenül el nem hagyták, — s annak titkát más idegeneknek el árulván önnön hasznokra nem fordították volna...”<sup>88</sup>

Mihalik szerint Hüttner József és anyja a porcelán titkát vitték át Telkibányáról Miskolcra.<sup>89</sup> Erre vonatkozóan ugyan semmi írásos támpontunk nincs, viszont az első miskolci porcelánokon 838-as benyomott évszám látható, s ez Mihalik feltevését látszik igazolni. Molnár László szerint ugyan „Hüttner József ismerte a porcelángyártás titkait”, de — mint írja — „szükségesnek tartjuk megjegyezni, hogy már Hüttner előtt is volt a gyárnak olyan munkása, aki értett a porcelán készítéséhez”.<sup>90</sup>

Mielőtt egyik vagy másik feltevést elemeznénk, vegyük szemügyre az 1838. augusztus 29-i és november 7-i igazgatósági ülések jegyzőkönyvének bejegyzését. Mi a közös és mi az eltérő a két bejegyzésben? A herceg elnökletével 1838. augusztus 29-én Patakon megtartott első igazgatósági ülés elutasító döntését kizárólag azzal indokolja, hogy a folyamodó maga mentette fel az uradalmat követelése teljesítéséről, mert szolgálatát időközben „hivtelenül” félben hagyta, és minden jelentés nélkül máshova költözött. Hüttner Mátyásné levelére válaszulniuk kellett, ezért a november 7-i igazgatósági ülés már körültekintőbben indokol, de a szolgálati hely elhagyása eyesek mellett itt is olyan érvként szerepel, mely felfold az uradalmat a szerződés teljesítése alól. Ugyanis a szerződés a gyár felvirágzásához, állandó jövedelmének biztosításához köti a befektetett összeg visszatérítését, ezért a követelés elutasításának indokai elsősorban nem a fellendüléshez, hanem a hanyatláshoz, a gyár züléséhez vezető okokra vonatkoznak. Ilyenek; a gyár cserbenhagyása, titkainak elárulása, melyekről a november 7-i jegyzőkönyvben olvashatunk. Felmerül a kérdés, valóban áruló volt-e Hüttner, vagy csak az uradalom tüntette fel ilyennek, hogy követelését elutasíthassa? Hüttner József és anyja távozása hozta-e súlyos helyzetbe a gyárat, vagy a gyár súlyos helyzete, az uradalom pénzügyi zavarai indították Hüttner arra, hogy Telkibányát elhagyja és Miskolcon telepedjék le. Az e kérdésekre adandó válasz azonban csak a gyár korabeli viszonyait elemezve adható meg.

Mindaddig úgy tudtuk, hogy a telkibányai porcelángyár az 1830-as évek végére már nemcsak az alapításakor befektetett tőkét és annak kamatait térítette vissza, hanem tetemes hasznót is hajtott az uradalomnak.<sup>91</sup> A gyár egykori költségvetését tartalmazó extraktusokban jelentős évi tiszta jövedelmet könyveltek el, s ebből Hüttner Mátyás igazgatói tevékenységét hasznosnak, sőt kiemelkedőnek minősítették. Ezzel szemben, ha az extraktusok adatait elemezzük, megdöbbentő képet kapunk a telkibányai porcelángyárról. 1833-ban például az extraktusok szerint összesen 19 830 ft-ot fordítottak a porcelángyárra. Ebből 9185 ft az építkezési költségből adódik, tehát a gyárra ebben az évben valósan a két tétel különbségét, vagyis 10 645 ft-ot fordított az uradalom. Összesen 6122 ft értékű áru készült 1833-ban Telkibányán, melyből ténylegesen csak 4727 ft-ot inkasszáltak be



1394 ft kinnlévőséggel szemben. Ha a gyárba fektetett 10 645 ft-ból kivonjuk az áruban amortizálódott 6122 ft-ot, 4523 ft összeget kapunk, mely az extraktusokban „kitétetik” címmel szerepel. Ez vezetett arra az összegezésre, hogy a gyár 1833-ban 4522 ft hasznót hozott.<sup>92</sup> Ez az összeg ténylegesen a gyárba investált 10 645 ft-nak még a felét sem teszi ki, így módon az üzem nem haszonnal, hanem súlyos ráfizetéssel dolgozott. Hasonló a helyzet 1834-ben, 1835-ben, sőt 1837-ben is.<sup>93</sup> A három említett esztendőben összesen 13 500 forintot fizetett rá az uradalom a telkibányai porcelángyárra. Az 1838. szeptember 6-i igazgatósági ülés egyik adata szerint a „fabrikásoknak hátra lévő... illendősegek” 714 ft-ot tesznek ki.<sup>94</sup> Az ugyancsak ez év november 7-i igazgatósági ülés jegyzőkönyvében kerekén ki is nyilvánítják, hogy a gyár „egész fövedelmé” még „a mindennapi rendes költségeknek fedezésére” sem elegendő, s ezeknek pótlása „tetemes áldozatokba” kerül.<sup>95</sup> Hüttner Mátyás 1837-ben bekövetkezett halála, majd özvegyének és fiának átköltözése Miskolcra, kétségtelenül fokozza a problémákat Telkibányán. A bajt azonban mégsem a váratlanul bekövetkezett személyi változásoknak tulajdoníthatjuk, hanem a súlyos anyagi helyzetnek, amiért is kényszerültek ott hagyni Telkibányát. A gyár üzemeltetését nagy erőfeszítések árán fenntartják ugyan, a zavar, kapkodás jelei azonban lépten-nyomon megmutatkoznak. Az 1839. július 20-án tartott igazgatósági ülésen Dutsay előterjeszti, „hogy Junius végéig a Fabrikának 1113 ft., 41 kr. fizetetlen lévén, s hogy az edényből annyi pénz, hogy a folyó, s elmulasztott fizetések teljesíthetessenek nem remélhetvén, kér ezeknek kifizetésére a gazdasági Cassából pénzt kölcsönöztenni”. Az igazgatóság azonban úgy határozott, hogy a „Fabrika költsége a lerakatok áruiból fedeztessenek, s egyszersmind terjessze elő a Számtartó, mit vél okainak... hogy az edények bár azoknak ára még lejjebb Szállítatott, oly csekély mennyiségbe kélnek, mint az eladási könyv bizonyítja”.<sup>96</sup> Az üzemeltetést úgy biztosítja a „Bányai árendás”, hogy az uradalom helyett maga fizeti a fabrikásokat. Emiatt nem akar azonban az uradalomnak „a jelen 3 év negyedre fizetni, pedig — mint Dutsay az igazgatósági ülésen megjegyzi — az új Massza malom építéséhez vas és egyéb materiának vásárlására ezen pénzre mulhatatlanul szükség lenne”.<sup>97</sup> 1838-ban Heyzl Antal ellenőrtől Schuller Ferenc masszamolnárig sorban fordulnak a herceghez bérjavításért.<sup>98</sup> A gyár még évek alatt sem jut túl a hullámvölgyön, hiszen még 1841-ben sem a gyári vagy a főpénztárból fizetik a munkásokat, hanem az igazgató Mayer János előlegezi meg saját pénzéből, melyet csak 1845-ben egyenlít ki a főpénztár.<sup>99</sup>

Az uradalom tehát nem akarta — és nem is tudta volna — visszafizetni Hüttner Mátyásnak a gyárba investált 3200 ft-nyi összeget. Hüttner Mátyás kiváló szakértő lehetett, de a vállalat rentabilitását neki sem sikerült nyolc esztendő alatt biztosítani. Hogy közben mi történt Telkibányán, azt inkább Bielek feljegyzéseiből sejtjük,<sup>100</sup> aki úgy említi a telkibányai porcelángyárat, melyet tulajdonosa sajnálatra méltóan csak kevéssé használ fel, vagyis nem hasznosít. Hüttner József és anyja, az özvegy direktorné az 1829-es szerződés értelmében állnak a porcelángyár élén. Igazgatásuk évében aligha javult a gyár helyzete. Ennek tulajdonítható, hogy távozásuk lényegében hatástalan a hercegre és tisztviselőire, noha Hüttner „félbe szakasztott szolgáltatásának folytatása végett a maga útján vissza hozatni rendeltetik”. Azonban mégcsak keresőlevéllel sem fordulnak Borsod megyéhez vagy Miskolc városához ebben az ügyben.

Az elmondottakból nyilvánvaló, hogy Hüttner József bár „hívtelenül” elhagyta Telkibányát, semmi olyan nem tett, ami ingerelte volna az uradalmat. S ha mégis azzal vádolják, hogy ellopta a „Fabrika” titkát, inkább a nyomaték, mint az igazság kedvéért tették. Az esetet azonban mégsem lehetett szó nélkül hagyni, hiszen valóban szokás volt a XVII. és XIX. sz.-ban egyik helyről a másikra vinni a porcelán titkát, mint ezt Meissen, Bécs, Velence és Pétervár esete tanúsítja. Másrészt Hüttner ott-tartózkodásának éveiben, 1835 és 1838 között valóban gyártot-

tak Telkibányán a kőedény mellett porcelánt, így Hüttner tényleg ismerhette a porcelán „titkát”.

A félreértések elkerülése végett megjegyezzük, hogy az igazgatósági ülés jegyzőkönyve szerint Hüttner és anyja nem a porcelán, hanem a „fabrika” titkát árulta el „más idegeneknek”. Miskolcon 1838-ban készült először porcelán, s így arra is gondolhatnánk, hogy a „fabrika titka” alatt a porcelángyártás ismerete értendő. Az Iparművészeti Múzeum Kerámia Osztályának egyik darabja azonban más irányba terelte a vizsgálódásunkat. A szóban forgó darab egy préskorongon készült miskolci kőedénytál, mely nemcsak díszítésre, hanem méreetre is hasonló a telkibányaiakhoz. Széle hullámos, peremén ugyanolyan domborított akantuszleveleket, öblében pedig nyolcágú rozettát találtunk, mint a telkibányai edényeken. Míg azonban a telkibányaiak anyaga porcelán, mintáinak kontúrjait zölddel színezték, a miskolci tál alapanyaga kőedény, felszínét átlátszó mázzal borították. E táltípussal gyakran találkozunk Telkibányán. A szóban forgó tál az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében 1837-ben bukkant fel először,<sup>101</sup> és 1842-ben szerepel utoljára.<sup>102</sup>

E telkibányaiakkal<sup>103</sup> teljesen egyező kőedénytál fenekén<sup>104</sup> „MISKOLCZ 838” jegy olvasható. A jegy felett benyomott római kilences, az évszám alatt jobbra pedig egy nagy H betű látható. Míg a nagy H betűt a jegytől függetlenül nyomták a masszába, a római szám a „MISKOLCZ 838”-jegy tartozéka. Kétségtelen, hogy a H betűben Hüttner vezetéknevének kezdőbetűjére, a római számból pedig a készítés hónapjára (szeptember) ismerhetünk. Így módon Hüttner Miskolcon készült, szignált munkájával állunk szemben. Egy másik telkibányai táltípust is találhatunk a miskolci kőedények között. Ennek pereme is hullámos és öblében plasztikus szőlőfejek, levelek találhatók. A miskolci tál jegyében „Butykay Miskoltzon”-bélyeg van, míg az egyik telkibányai tálon ugyanez megtalálható<sup>105</sup> a nagy H betű (ltsz. 53.260), mint az akantuszleveles, öblében plasztikus rozettadíszes, 838-as évszámú miskolci tálon. Bár a másik plasztikus szőlőmintás telkibányai tál 853-ban készült<sup>106</sup> (ltsz. 19.587) — másfél évezreddel később, az előbbi tál fenekén található H betű itt is Hüttner nevét jelzi.

Tudjuk, hogy amikor 1842-ben a csőd miatt a miskolci kőedénygyár átmenetileg beszünteti működését, munkásai szétszélednek, Hüttner „előtt mintegy 10 évvel... tanula Morva és Csehországban a porcellán- és kőedénygyártást, Apátfalván az egri papnöveldei intézettől, mint tulajdonostól, a kőedénygyártási jogot kibérelte, s kőedényt és vedgewoodot kezdte gyártani”. Hüttner azonban „csekély anyagi erővel bírván” csak néhány évig tudta kézben tartani a bérleményt” s az árendából bíróilag kiutasítatik.<sup>107</sup> Molnár adatai szerint<sup>108</sup> ennek ellenére továbbra is Apátfalván marad egészen 1852-ben bekövetkezett haláláig. Így tehát Hüttner tevékenységének Telkibányán és Miskolcon kívül Apátfalva a harmadik, egyben leghosszabb állomása. Rövid, mindössze 38 évet kitevő életéből Telkibányán és Miskolcon együttvéve sem töltött annyi időt, mint Apátfalván. Így módon tehát — ha igaz az figyelembe véve, amit a H betűről mondtunk — az apátfalvi anyagban is találunk kell, betűvel vagy anélkül készült olyan kőedénytálat, mely az említett egyik vagy másik típushoz sorolható. Valóban, az apátfalvi gyár egykori készítményei közt megtalálható az a plasztikus szőlővel díszített kőedénytál (64. 34. l),<sup>109</sup> melynek pontos megfelelője Miskolcon ugyanúgy megvan, mint Telkibányán, azonban míg a miskolci tálát átlátszó, fehér mázzal borították be, Apátfalván a szőlőt és levelet kék máz feletti színnel kontúrozták. Emiatt nem annyira a miskolcihoz, mint inkább a telkibányai készítményekhez hasonlíthatjuk, ahol szintén kontúros példányok maradtak fenn. Ez egyben azt is bizonyítja, hogy Hüttnernek Telkibányán más adottságok álltak rendelkezésre, mint Butykay gyárában Miskolcon — és ezt sem hagyhatjuk figyelmen kívül — Butykay érdekei különböztek a telkibányai gyártulajdonos, Bretzenheim érdekeitől. Egyébként a miskolci készítmények túlnyomórészt préselt, plasztikus mintájúak, csak a legritkábban vannak közöt-



tük színezettek. Ez talán annak is tulajdonítható, hogy a gyárnak nem volt megfelelő számú és felkészültségű festője, s így fehér, átlátszómasz preselt áruk készítését szorgalmazták.

Plasztikus kőedényeket nemcsak Miskolcon és Telkibányán készítettek, hanem más európai és magyar kőedénygyárakban is. A legtöbb plasztikus edényminta német és cseh gyárakból került Magyarországra, elvándorolt munkások közvetítésével. Ezen kívül gyakori volt az egyes edények utánzása is. Miután a minták maguk is átvételek voltak, nem merült fel — legalábbis nem tudunk róla — a szerzői vagy készítői jog kérdése. Hüttner Morvaországban tanult, s így valószínűleg onnan hozta magával a mintát Telkibányára, ahol 1835 és 1838 között dolgozott. Abból azonban, hogy még az egyik, 1853-ban készült kőedénytelen is megtalálható a benyomott nagy H betű, megkockáztathatnánk azt a feltevést is, hogy a két szóban forgó tálat Hüttner készítette, ezért vezetőik-nevének kezdőbetűjét halála után is feltüntetik. Miután azonban e minták egyike már Meissenben is feltűnik, e feltevés eszik. Ez teszi érthetővé, hogy noha Hüttner „félbe szakasztott szolgálatjának folytatása végett a maga útján vissza hozatni rendeltetik”, ügyében még csak keresőlevéllel sem fordul az igazgatósági ülés Borsod megyéhez vagy Miskolc városához.

Úgy látszik, kőedénygyáraink gyakorlatához hozzártartozott, hogy a vezető nemcsak amolyan bérlő-szerű jogviszonyban állt a tulajdonossal, hanem feladata volt a minták beszerzése is. Hüttner József mintáival nemcsak Miskolcon találkoznak, hanem Telkibányán, sőt Apátfalván is, ahova 1842-ben költözött át. Arra a kérdésre, hogy ő állította-e elő a porcelánt első ízben Miskolcon, határozott nemmel kell válaszolnunk. Ugyanis, már 1837-ben Miskolcon készült kőedények nem hasonlíthatók a Magyarországon előállított kőedényekhez, mert ezek legtöbbje az ún. mészpátos típusba sorolható, a miskolciak összetételében a porcelán alkotóelemeit, a földpátot, sőt a kaolint is megtalálhatjuk. A Semmelweis Orvostörténeti Múzeum egyik miskolci patikaedénye ebbe a kategóriába sorolható. Ugyanakkor vitathatatlan, hogy Hüttner Miskolcra való átköltözésével egyidőben jelenik meg a porcelán Butykay gyárában, mintegy jelezvén a történetek közötti összefüggést. Említettük, hogy Butykay szerint Szerencsen bányászott kaolinnal készült porcelánmassza Miskolcon. Az 1838-as 1839-es porcelán-készítmények csak megszorítással tekinthetők porcelán-nak, ugyanis tulajdonképpen átmenetet jelentenek a kőedény és a porcelán között. Összetételükben ugyan már domináns elem a kaolin, de még mindig a megszokottnál magasabb arányban van benne a kőedény alapanyagát alkotó hozzátétanyag, mint például homok vagy kovakő.

## 6. Díszítőelemek, díszítés

A kiegyezés után az ipari termelőerők fejlődése Magyarországon is meggyorsul. Nemcsak a régi, hagyományos iparágak lendülnek fel, hanem az újak is. Talán a kerámia az egyetlen iparág, ahol a kapitalista átalakulás nem jár az iparág fellendülésével, konjunktúrájával. Néhány nagy hírű, még a XIX. század elején és a reformkorban alakult kőedénygyárunk éppen ezekben az években, évtizedekben szüntette be működését. Ekkor szűnt meg a pápai (1863), a telkibányai (1858?), a batizi (1868) és a miskolci kőedénygyár (1862), s ekkor kerül a 60-as évek vége felé először krízisbe a herendi porcelángyár (1868) is. Ugyanekkor, az 1860-as 70-es években szerveződik újjá néhány később jelentős szerepet játszó kerámiaiparunk, mint a herendi porcelángyár, valamint az ekkor még terrakotta árut készítő pécsi Zsolnay-gyár is. Ahhoz, hogy a magyar kerámiaipar századvégi problémáit — s benne a miskolci kerámiaipar helyzetét — megérthessük, tisztáznunk kell — legalábbis nagy vonásaiban — azokat az okokat, melyek néhány nagy hírű kőedénygyárunk bukását előidézték, s néhány újabb létesítését eredményezték.

Ugyan már a XVIII. század közepén állítottak elő Magyarországon manufaktúrális, vagyis üzemszerű ke-

retek közt kerámiát (Holics, Tata, Buda stb.), azonban csak a kőedénygyártásra való áttéréssel — a XVIII. század végén, a XIX. század elején — indult meg a tulajdonképpeni szériatermelés a kerámiaiparban. A kőedénygyártást a használati célkitűzés hozta létre, ennek megfelelően csak addig virágzott, míg e várakozásnak megfelelt s nem talált olyan versenytársra, mely nála nemcsak olcsóbb és jobb, hanem szebb is volt. Egyetlen porcelángyárunk, a herendi — mint ismert — importkaolinnal dolgozott, s még akkor sem versenyezhetett a szériát termelő kőedénygyárakkal, amikor virágzott, a 60-as évek végén azonban ez is csődbe jutott.

A külföldi gyárak közül már a század közepén többnek jelentős lerakata volt Pesten s az ország más városaiban. A reformkor nemzeti légkörében még a magyar kőedénygyárunk is volt némi konjunktúrája — bár néhány kőedénygyárunk (Kassa, Miskolc, Hollóháza stb.) éppen ezekben az években került csődbe — a század 50-es, 60-as éveiben, a nemzeti elnyomás éveiben azonban ez a helyzet már alapjaiban megváltozott. A védvámrendszert fennállása következtében az ország tehetetlen volt arra, hogy megakadályozza a beözönlő olcsó nyugati kőedény és porcelán árut. Az 1870-es évektől egyre nagyobb számban beözönlő meissen, elbogeni, schlagewaldi selejtporcelán a korabeli magyar kerámiaipar félelmetes vetélytársának bizonyult.

A közönséges kőedénykészítés már nem volt titok a XIX. század 50-es, 60-as éveiben, sőt még korább sem. Ennek tulajdonítható, hogy a magyar kőedény — legalábbis külsőségeiben — majdnem ugyanolyan, mint külföldi rokona. Csak Zsolnaynak sikerült 1873-ban a magyar kerámiaiparunk eddigi anyagától elütő új kerámiai alapanyagot, az ivoirporcelánt felfedeznie. Az 1878-as párizsi kiállítás egyik meglepetése volt a Zsolnayak és egyáltalán a magyar kerámia szereplése. A siker egyben kerámiánk továbbfejlődésének kérdéseit is felvetette. Az 1870-es évek végén, az 1880-as évek elején Európa-szerte a historizmus uralkodott. Ausztriában ugyanúgy, mint Németországban vagy Angliában és Franciaországban különböző történelmi stílusok divatoznak. Német és angol területeken a leginkább nemzetinek tekinthető északi vagy gót stílus terjed el. Amíg az építészetben a viszonylagos stílushűség dominál, kerámiában az archaizálásban, régi stílusok utánzásában keresi és találja meg az eklektika önmagát. Főleg az 1880-as bécsi kiállításon jelentkezik erőteljesen ez az új stílus. A cikornyás „rafinírozott” bútorkor helyett a tömör erőteljes cserfabútorok domináltak. „Ezen irányzatnak egyik jellegzetessége többi közt... az agyagiparban a porcelán mellett, mely a közelmúltban majdnem egyeduralommal bírt, ismét előtérbe lépett a valamivel durvább anyagú, de ép ezért erőteljesebb alkotásokra alkalmas majolika és fayence.”<sup>110</sup> Az új stílus a magyar kerámiaiparunk kedvezett, hiszen nálunk ezekben az években Herend hanyatlása miatt jóformán csak kőedényt és fajanszt készítettek. Nem véletlen, hogy a 60-as években erősen hanyatló kőedénygyártásunk ezekben az években újra fellendül.

Az alapanyag mellett a díszítőelemek is megváltoznak, átalakulnak. A finom vonalú barokk és rokokó elemek teljesen eltűnnek s a rusztikusabb minták, díszítőelemek jelennek meg a dísz- és használati edényeken. Noha a külföldi szaklapokban is számos „elég szép” minta jelenik meg „azonban nem elegendő ezeknek pusztán utánzása, hanem szükséges, hogy hazánkban régebben előállított iparcikkek motívumait is értékesítsük, vagyis, hogy ne legyünk a jelenleg is divó külföldi stílusoknak szolgái utána. ...” — vélekedik Dr. Schneirer Gyula.<sup>111</sup> A magyaros stílus megteremtése, kialakítása azonban nem könnyű, mert Magyarországnak éppen hanyatlott története következtében nem volt önálló stílust teremtő, létrehozó ereje, mint ezt Steindl Imre véleménye is kifejezi: „a renaissance, a román, góth stílusnak nincsenek magyar arányai. A folytonos harcok s küzdelmek alatt a művészeti irány elsatnyult s megállapodott az olasz és francia mesteremberek által... majd így folytatja: Nekünk tehát nem magyar stílust kell most megteremtünk, hanem magyar művészetet, a megállapodott



állami és politikai viszonyok közben majd kifejlődik a magyar stílus is. A főfeladatunknak oda kell irányulni, hogy a most divatozó stílusokat meghonosítsuk s ezeknek lehetőleg nemzeti jelleget adjunk." Vagyis előbb egyáltalán művészetet kell teremtenünk, s csak ezután kell gondoskodnunk ennek jellegének kialakításáról. Mint ismert, a magyar stílus különböző utakon s hatásokon keresztül jutott érvényre. Építészetben Lechner Ödön és Feszty Alajos képviselték — legalábbis a kortársak szerint — a két legjellegzetesebb irányt. Előbbi az Iparművészeti Múzeum épületével, míg Feszty a Vigadóval prezentálta ezt a két azonos töből fakadó és mégis egymástól elütő stílust.

A magyaros stílus kialakításakor már az eklektika lehanyaglott, vagy legalábbis már elvesztette újszerűségét. A „nemzeti jelleg” akkor kezd megvalósulni kifejezési formáját, amikor már a szecesszió bontogatja szárnyait Magyarországon. Hosszú évekbe telt „az út-keresés” ideje. Steindl Imre — az Országház építője — még valahol egészen máshol keresi a magyaros ornamentika eredetét, mint néhány évvel később Vidéky és Huszka tanárok. Steindl szerint „a magyaros ornamentek bizánci stílből erednek, mi az erdélyi románok hímnészeiben, katricincaiban, szegélyeiben élénken nyilvánul: Mármarosban pedig oláh fatemplomok román és góth stílus szerint építvék. Ezért nem lehet magyar stílról szó s magyar aránylatról sem; a régi alkotásokban — kevés kivétellel — a tervezet olasz és francia, a detail német.”<sup>112</sup>

Az ún. „magyaros stílus” nem magától született meg, hanem állami, központi segítséggel. Országszerte megindult széles körű gyűjtőmunka eredményeként igen sok ornamentikát, díszítőelemet gyűjtöttek össze. Ezekből válogatták ki a különböző műfajokra — így a kerámiára is alkalmas — díszítősort, melyet az ún. „Mintalapok” füzetekben adtak közre.

Az ún. magyaros stílus 1885-től kőedényeinken is megjelenik. A fehér alaptestű s aránylag alacsony hőfokon olvadó, átlátszó szintelen mázú kőedény igen alkalmas ilyen díszítésre. Ugyanis a hőmérsékletet, melyre a kőedény máz olvadásának szüksége van, még a legtöbb színező fém oxid veszélve nélkül kibírja, minek folytán a máz alatti színek skálája elég gazdag. A „magyaros díszítés elemei, mint említet — írja Pap János” Az agyagipar az ezredéves orsz. kiállításon c. könyvében<sup>113</sup> igen jól alkalmazkodnak kőedénygyáraink alapanyagához, amennyiben azok nagyobb technikai nehézség nélkül rajzolhatók az egyszer égetett bisquit tárgyakra, a likacsos szövettű cserépre, — de csak a művészi ízlés, a művészi érték rovására. Kőedénygyáraink nem találták ki a módját annak, hogy ezen elemeket oly módosítással alkalmazzák volna, mely technikai nehézségeket idézett volna elő, — de ezzel a tárgyak értékét sajátosságukon kívül is még szerencsével fokozhatták volna. Ezen megdönthetetlen igazságban rejlik az oka annak, hogy kőedénygyáraink iránya nem szülte azt a kedvező hatást, melyre azok számítottak, — egy másik oka pedig az, hogy ezen irány kultiválása mellett megfélekeztek azon irányról, mellyel az ország egy fontos szükségletét pótolhatnák. Asztalkészleteinket és házi cikkeinket iu. kénytelenek vagyunk még mindig külföldről beszerezni, mert ezen irányban nem elégítik ki igényeinket kőedénygyáraink törekvése. Megfelelő használati edények gyártásához angol kőedény készítésére kellene áttérniük, miután azonban a kőedénygyárak közelében előforduló s általuk feldolgozott anyag nem oly tűzálló, hogy kemény angol kőedény gyártásra alkalmas volna, s ez sem bírná a versenyt a cseh és osztrák porcelángyárak olcsó és jóminőségű áruival. Így kőedénygyáraink alapjaiban helyesen járnak el — írja Pap János — amikor tulajdonképpen majolika gyárosokká lettek, mert 1. e cikkeiben a cseh porcelán nem támaszt versenyt nekik, 2. pedig a cikkek úgy itthon, mint külföldön nagy keresletnek örvendnek.<sup>114</sup>

A miskolci Koós-féle kőedénygyár éppen azokban az években létesült (1884), amikor ugyan még a rusztikusabb eklektikus ízlés érvényesült a kerámiák anyagában és formai kialakításaiban, a díszítőelemek közé azonban már betört a „magyaros stílus”. A 80-as évek kerámiáin „még meglátszanak az új helyzet által teremtett kezdet nehézségei”, s az eklektika utolsó vonaglásai a megjelenő és érvényre jutó „magyaros stílus” mellett. Ahogy távolodnak az eklektika hatásai, olyan mértékben erősödnek a gyár készítményein a magyaros stíluselemek, s úgy tűnik el a fajansz, s válik szinte kizárólagossá Miskolcon a kőedény.

A XIX. század 70-es, 80-as éveiben, az ipari termelők fejlődésével nálunk is megkezdődik az ipari nyersanyagok kutatása, felderítése. A Földtani Intézet már a 80-as évek elején az országos geológiai felvételek alkalmával talált ásványi anyagokat külön gyűjteményben állította össze. E gyűjtemény egyik csoportját az agyag-, üveg- és cementipar nyersanyagai alkották. Miután a gyűjtött nyersanyagok, különösen azonban az anyag értéke és használhatósága csak gyakorlati kipróbálás útján állapítható meg, e vizsgálatok elvégzésére a Földtani Intézet 1884-ben Petrik Lajost bízta meg. Ilyenképpen még 1884-ben 177 magyarországi agyagfajta elemzésére került sor, melyeket az 1885. évi országos kiállításon a hozzá való égetett próbákkal felszerelve mutatták be. A gyűjteményről külön katalógust állítottak össze.<sup>115</sup> Csak az 1885-ös kiállítás lezajlása után tisztázódott, hogy e különleges hazai fehérföldek porcelángyártás céljaira használhatók-e. E kísérletek szolgáltak alapul annak kimondásához, hogy e fehérföldek — noha különbözőek a valódi kaolintól — mégis alkalmasak porcelán készítésére, s így kaolinnak, pontosabban riolit-kaolinnak nevezhetők. Miután a riolit-kaolin összetétele azonban nagyon eltér egymástól és a meglehetősen állandó összetételű külföldi kaolintól, így, mint a cseh gyárakban, empirikus úton nem gyárthatunk belőle porcelánt, hanem tekintetbe kell vennünk ezek nagy alkálitartalmát. Mivel a legtöbb hazai kaolinunk magas alkálitartalmú, így nemigen tűzálló, csak alacsonyabb tűzön kiégő ún. japán porcelánt készíthetünk belőle, ami ma, különösen, hogy a Seger-féle könnyebben olvadó mázakat ismerjük, nem ütközik nehézségbe. Az ilyen alacsony hőfoknál égetett porcelán gyártása a gyakorlatban alig elkerülhető a helyenkénti túlégetéssel, mely azzal a veszéllyel jár ugyan, hogy több lesz a selejtáru, de ezzel szemben az az előnye, hogy kiégetésre kevesebb tüzelőanyag kell.

Az Ung megyei riolit-kaolint már a XIX. században ismerték. 1846-ban már kaolintisztító üzem működik a megye területén, melynek anyagát Bécsbe szállítják. Ez alkotja egyik alapelemét a híres bécsi porcelánnak. 1853-ban pályázatot hirdetnek egy Dubrinicson felállítandó porcelángyár alapítására.<sup>116</sup> 1883-ban merül fel első ízben egy Ungváron létesítendő agyagipari iskola eszméje. „Az ügy iránt egyébként a hazai szakférfiak körében is nagy érdeklődés mutatkozik. Ugyanis ..., Zsolnay pécsi gyáros azzal fordult Novák Endréhez, hogy kíváncsi volna tájékozódás és tanulmányozás céljából ezen gyári üzem megtekintésére. Ezt annál inkább kíváncsi találta a választmány, mivel reményleni lehet, hogy Zsolnay úr is részese lesz az itteni vállalatnak.”

Az Ung megye kaolin-lelőhelyek hasznosításához fűzött remények azonban hamar szerte hulltak. Nemcsak az ország távolabbi kőedénygyárjai maradtak közömbösekké az Ung megyei kaolinnal szemben, hanem még az Ungvári Agyagipari Rt. gyárában sem dubrinici vagy laborcsögi kaolint használtak, hanem topolcai agyagot. Tehát nemcsak Miskolc nem használta készítményeihez az Ung megyei agyagot, hanem még Ungvárra is Miskolcra szállítottak nyersanyagot. Ezt keverték esetenként és szállítmányonként 10–15%-ig terjedő iszapolt krétával.

Katona Imre



Im ersten Teil unserer Abhandlung beschäftigten wir uns nur mit der sogenannten Butykayschen Steingutfabrik, jedoch waren in Miskolc während des 19. Jahrhunderts auch andere Steingut- und Porzellanfabriken tätig. Andor Leszli spricht von drei Steingutfabriken in Miskolc. Die älteste war die von Butykay, sie wirkte in den ersten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts, die zweite wurde in der Mitte des 19. Jahrhunderts von Alajos Ferenc Mildner gegründet. Diese Fabrik hörte in den 60er Jahren auf zu bestehen. 1885 gründete István Koós eine Fayencefabrik. Man könnte nach dem Gesagten nun glauben, daß die von Biszterszky und Butykay geschaffene Steingutfabrik nach einigen Jahren oder Jahrzehnten Pause, Stagnation wieder und wieder neu zu arbeiten begann, denn der ursprünglich für die Steingutfabrik errichtete Gebäudekomplex hätte die Unternehmer zur Gründung eines neuen Betriebes verlocken müssen. Im Grunde genommen stehen wir jedoch mehreren voneinander unabhängigen und zu verschiedenen Zeitpunkten gegründeten Firmen gegenüber. Die erste und zweite, d. h. die Fabrik von Butykay und diejenige von Mildner, waren ein und dieselbe. Die Steingutfabrik,

die Butykay gegründet hatte, gelangte nach dem Bankrott von Imre Barkassy in die Hände von Alajos Ferenc Mildner, der die Gebäude der Stadt als Kaserne anbot und später versucht, sie zu versteigern. Über die Firma von Koós besitzen wir schon mehr detaillierte Beschreibungen. Diese Fabrik entstand im Jahre 1884 und war ca. zehn Jahre in Betrieb, dazwischen jedoch ging sie von Miksa Koós an die Aktiengesellschaft Tonindustrie über. Der Konjunktur im Jahre 1900 folgte der unverhofften Niedergang der Fabrik. Am 2. April 1902 — als die Feuerbrunst drohte — war sie schon nicht mehr in Betrieb. Von den ehemaligen Produkten der Firma von Koós sind viele Exemplare bzw. Typen bekannt; aus der kurzen, kaum ein Jahr andauernden Periode der zweiten Aktiengesellschaft wiederum gibt es in unseren Museen und Sammlungen kaum einen Gegenstand.

Die Studie beschäftigt sich im Weiteren mit den Fragen des Steinguts und Porzellans, mit der Anfertigung, der Verbreitung und den Wirkungen der einzelnen Typen. Sie versucht die Zusammenhänge zwischen den Zeichen und den eingetretenen Veränderungen zu rekonstruieren.

## J E G Y Z E T E K

<sup>1</sup> Molnár László: Porcelán- és kőedénygyártás Miskolcon a reformkorban. Herman Ottó Múzeum Évkönyve, VI./1966/239. 1.

<sup>2</sup> Magyar Üveg- és Agyagújság, 1904. okt. 15.

<sup>3</sup> Leszli Andor: Egy kis kérelem a miskolci fajansz-edények dolgában. Miskolci Napló, 1905. okt. 15.

<sup>4</sup> Leszli A.: Dr. Szendrei János előadása. Miskolci Napló, 1905. nov. 14.

<sup>5</sup> Jelenkor, 1832. máj. 2.

<sup>6</sup> Központi Értesítő, 1876. (I. félév, máj. 4./21. sz.)

<sup>7</sup> Uo. 1880. (I. félév, márc. 18./20. sz. vö. 41. sz.-al!)

<sup>8</sup> Uo.

<sup>9</sup> Borsodmegyei Lapok, 1882. szept. 30.

<sup>10</sup> Borsodmegyei Lapok, 1884. július 18. „Tanulmányi körút Miskolcz és vidékére” c. cikkben a következőket olvashatjuk a Koós Miksa-féle gyárról: „Harmadik gyártelepünk Koos Miksa-féle porcellán festőde volt. A gyár nyers tárgyakat ez idő szerint csak kis mennyiségben készít, s inkább a sima és egészen fehér porcellán tárgyak megfestésével s az azt követő beégetésével foglalkozik. Összesen 3 terem van, az elsőben mintáznak, nyers edényeket készítenek s valóban érdekes látvány volt az, midőn a Herendről idejött munkavezető képlékeny agyagtészát tett forgó korongjára, azt lábával forgó mozgásba hozta s kezének és ujjainak idomított tartásával szemünk előtt egyik virágtartó cserepet a másik után előállította.

A festő műhelyben jelenlétünk alkalmával három egyén működött, egy vezető és két fiatal segéd. Nem kevésbé érdemes látvány, midőn e szakavatott kezek az egészen sima tárgyakat az egyszerű vonal díszítményétől, a művészi kép kiviteli kép és színecsoporttal látják el; hallgatag dolgoznak ők, beszéd alig hangzik, de a kéz annál gyorsabb működésben van. — Festékül rendszeren fémoxidokat használnak, melyet lisztte őrölve és terpentín olajjal keverve ecsettel, szabad kézzel festenek az egyes tárgyakra s hogy a festék a porcellán anyagával összeolvadjon és azzal egy szilárd összefüggő tömeget képezzen, beégetik. E festett tárgyakat szintén téglékben teszik az égetőbe, hol 4 órai izzás mellett teljesen kész. E helyiségben 2 festést beégető kemence van alkalmazásban.

Ha az ember e gyárra, mely rövid fennállása óta valóban igen szép tárgyakat készít, gondol, méltán aggodalom lepheti meg; száz ezreket adunk a külföld hasonnemű, de korántsem jobb gyártnak, amire hazánkban is van ez irányban működő nem egy gyártelep, s igen kevesen tudják főleg a miskolci festődének létezését. — A gyártulajdonos nemcsak szakképzett, de vállalkozó szellemű is, gyárhelyiségét már ézvében teljesen átalakítandja, nagyobb szabású majolika és porcellán gyárat, s égető kemenczét építtet, hogy a nagyobbodó igényeknek is képes legyen megfelelni.”

<sup>11</sup> A Miskolci Kereskedelmi és Iparkamara Jelentése 1883. évről Miskolc, 1884. 51. l.

<sup>12</sup> Borsodmegyei Lapok, 1886. július 6. — Uo. 1891. február 24 — december 29.

<sup>13</sup> Uo. 1891. III. 20. 19 — 20. o.

<sup>14</sup> Iparügyek, 1891. II. 15. — Petrik Lajos: A budapesti agyagipari kiállításról. Technológiai Lapok, 1891. jún. 30. (101. l.)

<sup>15</sup> Uo.

<sup>16</sup> A Miskolci Kereskedelmi és Iparkamara. 1890. évi jelentése. 34 — 35. o.

<sup>17</sup> Közp. Ért. 1889. (2. félév, jan. 6.)

<sup>18</sup> Uo. 1890. (I. félév, jan. 26. 8. sz.)

<sup>19</sup> A Miskolci Kereskedelmi és Iparkamara, 1890. évi jelentése 34 — 35. o.

<sup>20</sup> Közp. Ért. 1889. jan. 6. (2. sz.) 8. l. — A bejegyzésből kitűnik, hogy a betéti társaság beltartói: Petrides János szobrász és Illés Dávid könyvvivő, ungvári lakosok: kültagja Dr. Novák Endre orvos, ungvári lakos. A bejegyzést 1888. dec. 21-én 66/1 sz. alatt eszközölte a beregszászi törvényszék. Újabb bejegyzés: Közp. Ért. 1889. ápr. 28. (38. sz.) Vö. Közp. Ért. 1890. jan. 26. 8. sz., valamint az Közp. Ért. 1890. 24. 30 és 42., valamint az Közp. Ért. 1892. 11. sz.-el. — Az ungvári agyagipari gyár. Technológiai Lapok, 1889. 140. és 186. o.

<sup>21</sup> Az ungvári agyagipariskola újjászervezése, Technológiai Lapok, 1890. aug. 15. (163. o.)

<sup>22</sup> Lásd a 13. sz. lábjegyzetet! Budapesti Látogatók Lapja, 1891. III. 20. 19 — 20. o.

<sup>23</sup> Pap János: Az agyagipar az ezredéves orsz. kiállításon, Ungvár, 1897. 20. o.

<sup>24</sup> Iparügyek, 1894. márc. 15. 180. o.

<sup>25</sup> Magyar Ipar, 1894. dec. 31.

<sup>26</sup> Pap J. i. m. 12. o.

<sup>27</sup> Borsodmegyei Lapok, 1895. máj. 31.

<sup>28</sup> Uo. 1896. április 21.

<sup>29</sup> Borsodmegyei Lapok, 1895. nov. 19.

<sup>30</sup> A miskolci kereskedelmi és iparkamara jelentése 1898. évi közgazd. viszonyokról. 12. o.

<sup>31</sup> Borsodmegyei Lapok, 1899. nov. 21.

<sup>32</sup> A miskolci kereskedelmi és iparkamara jelentése az 1899. évi közgazd. viszonyokról. Miskolc, 1900. 11 — 12. o.

<sup>33</sup> A miskolci ker. és iparkamara... jelentése az 1900. évi közgazd. viszonyokról. 1901. 33. o.

<sup>34</sup> Szabadság, 1900. júl. 14.

<sup>35</sup> A miskolci kereskedelmi és iparkamara jelentése.

<sup>36</sup> 1904. jan. 15.

<sup>37</sup> A herendi porcellángyár. Budapesti Látogatók Lapja, 1891. dec. 20.

<sup>38</sup> A magyar porcellán. Magyar Üveg- és Agyagújság, 1904. II. 1., III. 1.

<sup>39</sup> I. 56. o.

<sup>40</sup> Uo. 56. o.

<sup>41</sup> Uo. 56. o.

<sup>42</sup> Uo. 56. o.

<sup>43</sup> Uo. 27 — 58. o.

<sup>44</sup> Világ E, 1841. II. 13.

<sup>45</sup> Pap János: Az agyagipar az ezredéves orsz. kiállításon, Ungvár, 1847. 20. o.

<sup>46</sup> Iparművészeti Múzeum, Kerámia oszt. Itsz. 21. 865.

<sup>47</sup> Borsodmegyei Tanács VB lt. Borsod megyei kgyjk. 1841/3445.

<sup>48</sup> Pesti Hírlap, 1843. III. 16. 177. o.

<sup>49</sup> Sztrényi József, Az iparoktatás Magyarországon Bp. 1897. 507. o.

<sup>50</sup> Szendrei: Miskolc város tört. IV. 733. o.

<sup>51</sup> Miskolc Városi Tanács VB lt. Tanácsulási és közgyűlési jegyzőkönyvének, 1839/68 tétele.

<sup>52</sup> Uo. 1839/68



<sup>55</sup> Mihalik Sándor: Adatok a regézi porcelángyártás történetéhez. Művészettörténeti Tanulmányok. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalat. Bp. 1957. 124. o.

<sup>56</sup> IV. 89. o.

<sup>57</sup> Molnár: i.m. 240. o.

<sup>58</sup> Uo. 244–45. o.

<sup>59</sup> Jelenkor, 1832. máj. 2.

<sup>60</sup> Pesti Hírlap, 1842. febr. 3. (80–81. o.)

<sup>61</sup> Borsod Megyei Tanács VB. lt. Miskolcz város tanácsülési jkv. 1839/932.

<sup>62</sup> Uo. Borsodmegyei kgyjk. 1841/3445.

<sup>63</sup> Katona Imre: S-betűs herendi porcelánok a Bakony és Iparművészeti Múzeumban. A Veszprém Megyei Múzeumok közleményei. V. kötet (1966) 247–258. — Katona I. A herendi gyár máz- és masszakísérletei az 1840-es évek elején. Építőanyag, 1966. nov. (11. sz.) 432–435. o. — Katona: A herendi porcelángyártás előzményei és készletei. Művészettörténeti Értesítő, 1968. (1–2. sz.) 85–94. o.

<sup>64</sup> Wartha Vince: Az agyagipar technológiája, Bp. 1892, 138–139. o.

<sup>65</sup> 1846. I. 9.

<sup>66</sup> Szendrei: IV. 734. o.

<sup>67</sup> Értesítő, 1837. 14. A.

<sup>68</sup> Az ausztriai birodalom statisztikája földrajzi leírása Pest, 1857. 262. o.

<sup>69</sup> Uo. 231. o.

<sup>70</sup> Pap: Az agyagipar ... 14. o.

<sup>71</sup> A Herman Ottó Múzeum Évkönyve, VI. 1966. 239–263. o.

<sup>72</sup> Borsod Megyei Tanács VB. lt. Megyei Közgy. jkv. 1841/3445.

<sup>73</sup> Iparművészeti Múzeum, Kerámia oszt. lt. sz. 53.487, 1714.

<sup>74</sup> Viczmándi és Butykay Viczmándy Tamás: Az én őseim. Bp. 1930. Ism. Czobor Alfréd, Turul, 1931. (45 köt.) 101. o.

<sup>75</sup> Szücs Sámuel Napló, V. köt. 44–45. o.

<sup>76</sup> Világ, 1842. febr. 19.

<sup>77</sup> Központi Értesítő, 1876. május 4.

<sup>78</sup> Szendrei m. IV. 734.

<sup>79</sup> Miskolci Értesítő, 1843. jún. 13.

<sup>80</sup> Miskolci Értesítő, 1843. aug. 8. 32. sz.

<sup>81</sup> Uo. 1843. szept. 5. 56. sz.

<sup>82</sup> Uo. 1843. okt. 24.

<sup>83</sup> Uo. 1844. máj. 21.

<sup>84</sup> Uo. 1844. júl. 12. 28. sz.

<sup>85</sup> Uo. 1844. dec. 10.

<sup>86</sup> Uo. 1845. okt. 14.

<sup>87</sup> Megyei Közlemények, 1854. dec. 21.

<sup>88</sup> Központi Értesítő, 1876. máj. 4. 21. sz.

<sup>89</sup> Uo. 1894. febr. 22.

<sup>90</sup> Mihalik Sándor: Adatok a regézi porcelángyártás történetéhez. Művészettörténeti Tanulmányok. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata. Bp. 1957. 120–121. o.

<sup>91</sup> Uo. A Hüttner-féle miskolci mesterkedéseknek lehet emléke az a felhőkön álló kínai alakokkal díszített porcelántányér —

Miskolc 1838-as jeggyel —, mely több évtizeddel ezelőtt, mint nagy ritkaság megfordult Csányi Károly az Iparművészeti Múzeum egykori igazgatójának kezén 121. o.

<sup>92</sup> Molnár László: Porcelán- és kőedénygyártás Miskolcon a reformkorban. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve. VI. köt. (1966.) 244. o.

<sup>93</sup> Mihalik i.m. 117–119. — A magyar porcelángyártás kezdetei Folia Archeologia (Új folyam) VI. köt. 1954. 174–175. o.

<sup>94</sup> Mihalik: Adatok a regézi porcelángyártás történetéhez. 117. o.

<sup>95</sup> Uo. 117–118. o.

<sup>96</sup> Az igazgatósági ülésen, a T. Bányai Sztóságot viselő erdész Skor József jelentésének 2. pontjában találhatjuk: „A Fábrikásoknak hátra lévő, s 714 Ft terjedő illetőségek teljesítése. —” Bretzenheim cs. lt. (P. 66) II. A. 10. Protocollum sessionis ... 304. számozott o.

<sup>97</sup> Mihalik: Adatok ... 120–121. o.

<sup>98</sup> Bretzenheim hg. cs. lt. (P. 66/II.) A. 10. Protocollum sessionis ... Ig. jegyzőkönyvek, 1839. júl. 20. Nro 5. — Már 1838-ban — Hüttner szökése évében sem fizették rendszeresen a fabrikánsokat, mint ez az 1838. szept. 6-i ülés jegyzőkönyvéből is kiderül: „No 2. A Fabrikásoknak hátralevő s 714 ft terjedő illetőségek teljesítése (304. o.) Uo. Prot. sess. 1839. dec. 12–16-ig terj. ig. ülési jegyzőkönyvek.

<sup>99</sup> Uo. Prot. sess. 1839. júl. 20.

<sup>100</sup> Schuller Ferenc beadványait az 1839. jan. 20-i ig. ülésen (284. sz. o.) míg Henz Antal kérését 1838. jún. 7-én megtartott igazgatósági ülésen tárgyalták. (323–234. sz. o.)

<sup>101</sup> Uo. Prot sess. 1845. júl. 14. (537. o.)

<sup>102</sup> Ladislaus Bielek: Ethnographisch-geographische Statistik des Königreiches Ungarn. Wien, 1837. I. 329. o.

<sup>103</sup> Iparművészeti Múzeum 52.3444. sz. darabja Ethnographisch-geographische Statistik des Königreiches ungar, Wien, 1837. I. 32 g.o.

<sup>104</sup> Uo. 53.266. Csak anyaguk különbözik;

<sup>105</sup> Iparművészeti Múzeum. Lt. sz. 67.707. o.

<sup>106</sup> Uo. 67–707. o.

<sup>107</sup> Lt. 53.2660.

<sup>108</sup> Lt. 19.587.

<sup>109</sup> Kubinyi–Vachot.

<sup>110</sup> Molnár I. m.

<sup>111</sup> Lt. 64.34. o.

<sup>112</sup> Mudrony Soma: Magyar majolikák, Magyar Ipar, 1880. 312–313. o.

<sup>113</sup> Magyar Ipar, 1883. 55–56. o.

<sup>114</sup> Uo. 1883. 55–56. o.

<sup>115</sup> Uo. 15. o.

<sup>116</sup> Uo. 15. o.

<sup>117</sup> Mattyasovszky Jakab Petrik Lajos: Az agyag-, üveg, cement és festékiparnak szolgáló magyarországi nyersanyagok részletes katalógusa, 1885.

<sup>118</sup> Gazdasági Lapok, 1853. nov. 13.



## HAMISÍTOTT RÉGISÉGEK

I. RÉSZ

Hamisított régiségekkel, hamis műtárgyakkal mindenütt találkozunk, nagy áruházakban és a londoni Old Bond Street legelőkelőbb régiségspecialista üzletecskéinek csillogó kirakatiüvegtáblái mögött, szerény kigyűjtők vitrinjében éppen úgy, mint egy Spitzer, Rothschild vagy Slade gyűjtemény anyagában, egy vidéki tájmúzeum kiállításán és a Louvre-ban, a kitelepített „Teleki-tér”-en és a brüsszeli Sablon-templom piacának szombat délelőtti zsbívásárain egyaránt. Minden gyűjtőre, szakemberre másként hatnak ezek a találkozások, adottságaik, karakterük szerint. Van, akit szinte letaglóz az, hogy léprement, különösen, ha a zsebe vagy a tudományos tekintélye is érzékenyen szenvedett. Egy ideig mindenütt csalást szaglász a gyűjtő, a korábban szerzett kincseire is úgy tekint, mint a felszarvazott férj szép feleségére, nem tudván eldönteni, hogy gyönyörködjék-e benne vagy szenvedjen a féltékenységtől. Szerencsére ez a pszichózis az egészségesebb kedélynél elmúlik. Túlrad a hamisítványon hamar. (Nem mindig szerencsés módszer ez, amint majd később kiderül!) Belátja, hogy a jó, eredeti tárgyak mégiscsak túlsúlyban vannak a hamisítványok felett, hogy a kelepce a legtöbbször kelő óvatossággal elkerülhető, a tévedések száma pedig mindinkább csökkenthető. Nemsokára sérülése után vígan folytatja tovább gyűjtői tevékenységét a régi lelkesedéssel és örömmel. Nem lett szegényebb semmivel, de gazdagodott egy tapasztalattal. Évek, évtizedek alatt sok-sok ilyen apró, körülhatárolt, speciális területre vonatkozó — de éppen hűsünkba vágó volta miatt rendkívüli intenzitású — élmény halmozódik fel a gyűjtő lelkében, bármikor készen a felidezésre. A sok-sok apró, de élesen megvilágított folt kezd összeolvadni, s már-már az egész gyűjtési területet egybefogja egy derengő áttekintést adó megvilágítás. „Ez egy tapasztalt gyűjtő” mondjuk róla. A „tapasztalt gyűjtő” pedig úgy jár a műtárgyak és csapdák között, mint egy tépett bundájú, forradásokkal teli öreg róka az erdőben, emlékezve a fájdalmas sérülésekre, de nem felejtve a zsákmányszerzés bódító izgalmát és örömet sem.

Az egyre halmozódó tapasztalatok még sokáig pótolják — sőt felülmúlják — a szellemi erő lassú fakulását, a szem élességének, a tapintás, szaglász érzékenységének elfutó erejét, frissességét. Érdemes hát megszerezni e gyűjtői tapasztalatokat. De vajon át lehet-e őket adni másoknak?

Több évtizedes gyűjtői múlt lévén a hátam mögött — úgy érzem tapasztaltam is egyet-mást közben —, örömmel fogadtam a felhívást egy kis cikksorozat megírására, amely magába foglalná az iparművészeti és régészeti gyűjtés különböző területein előforduló hamisítások ismeretét. A cikksorozat tervéről elbeszélgetve még tréfás fenyegetéseket is kaptam egy pár gyűjtőtársamtól, valahogy ilyenformán: „Még csak ez kellene, hogy kiiktassuk a kezdő gyűjtőket vagy a becsüskéket!” Megnyugtatókra mondhatom, hogy értekezések a hamisított régiségekről még sohasem adtak kézbe olyan kulcsot, amely nyitja a tapasztalat zárt kincsestárát, ami közvetlenül vihető át a gyakorlatba. A tapasztalat itt csak az összes érzékszervek együttes erőfeszítésével megszerezhető oly minuciózus megfigyelések és élmények mozaikjából állít-

ható össze, amelyek átadására a beszéd és az írott szó vagy a mégoly tökéletes fénykép is egymagában sohasem lesz elégséges. Tudását átadni a tapasztalt gyűjtő vagy muzeológus is csak a szinte mindennapos együttléttel, az állandóan kapcsolódó közös munkával, személyes kontaktussal képes, ahogy azt egy Szentgáli Károly, Csányi Károly, Géber Antal, Bedő Rudolf, Krisztinkovics Béla vagy Balázs Károly tették.

Ennek a kis cikksorozatnak nincs — és nem is lehet — más célja, mint egy kicsit rendet teremteni a hamisítások világában, tisztázni néhány elvi kérdést, és kedvet csinálni a gyűjtőknek az igazi tapasztalat megszerzésére.

Mi is hát a hamisítvány? A kérdés nem olyan egyszerű, mint első pillantásra hinnők. A hamisított régiség — elsősorban iparművészeti műtárgyakra, archeológiai leletekre, kisplasztikákra vagy grafikákra gondolok —, félételezi egy „eredeti” tárgy létezését, amellyel a „hamisítvány” mindenben hajszaínyira megegyezik. A hamisítványok egy csoportja — talán nem is a legnépesebb — kétségtelenül ilyen. De valóban megegyezhet az eredeti és a hamisítvány mindenben egymással? Szerencsére ilyen eset a múltban egyetlen egy sem volt és a jövőben sem lehet! Ez teszi a hamisítások e csoportja elleni harcot a végső kifejeletet tekintve mindig eredménnyel kecsegtetővé. Az iparművészeti műtárgyak — mint minden művészeti alkotás — egy meghatározott tartalom formábaöntései. Minél maradéktalanabbul, minél tökéletesebben felel meg a megvalósult forma — vagyis a műtárgy — a tartalomnak, annál szebb, annál meggyőzőbb az. A tartalom analízise messze vezetne, lényeges elemei a használatnak is alávetett tárgyaknál a rendeltetés (funkció), a műtárgyak anyagának sajátosságai, a technika, munkamódszerek, amivel azt alakították, amelyek mind kifejezésre törekzenek (anyagszerűség — anyagszerűség), végül bonyolult eszmei tartalmak egész szövevénye többé-kevésbé szoros kapcsolatban a funkcióval. Mindezeket magasabb egységbe fűzi valami, ami végső fokon mindegyikben megszólal, mindegyiket meghatározza. Ez a „valami” létrejöttük korának egész anyagi és szellemi kultúrája — a „korszellem”, ahogy a szellemtörténeti irány művelői nevezték a közelmúltban —, a kor emberének — elsősorban a mű alkotójának — világszemlélete, az őt foglalkoztató gazdasági-társadalmi, egyéni problémák, ellentmondások, feszültségek és küzdelmek. Ha ezt az igazságot felismerjük, a műtárgy az alkotó művész egyéniségének és a műalkotás korának legtökéletesebb dokumentumaként jelenik meg előttünk. Ez adja magas történeti értékét. Mivel pedig az esztétikai érték mérőjét is a tartalom kifejezésének igazságában, tartalom és forma tökéletes megfelelésében találjuk meg, végső fokon a történeti és esztétikai érték összeolvad, és együtt adja a műtárgy értékét.

A fentiekből világosan kitűnik, hogy a tökéletes másolás lehetetlen, hiszen az a mű eredeti korát képviselő tartalmának tökéletes ismeretét, a korról való teljes azonosulást követelné meg a másolat készítőjétől. Ez pedig lehetetlen, eredeti és másolat között mindig különbség volt és lesz. Persze ez a különbség — másolat és eredeti között számtalan fokozatban jelentkezik, a hajszaínyom árnyalati különbségektől az azonnal konstátálható



durva szakadékgig. Ezt az eltávolodást és annak fokoza-  
taait a legjobban a régi képeken és plastikákon érzékel-  
hetjük. Már a középkor végétől szokásos volt például,  
hogy ünnepelt és népszerű szobrászok vagy festőművészek  
egy-egy jól sikerült művükről később sajátkezűleg farag-  
tak vagy festettek hű másolatokat. Még ez esetben is van  
egy „igazi eredeti”, amelyben az első alkotóélmény min-  
den izgalma benne remeg és egy „hiteles, sajátkezű mű”,  
amely azonban feltehetőleg nem tudja az első élmény  
erejét maradéktalanul reprodukálni. Különösen nem,  
ha a művész hosszabb idő múltán a világ állandó mozgásá-  
ban már maga is messze távolodott egykorvolt énjétől.  
Ez az árnyalati különbség megsokszorozódhat az egykori  
műhelyben a tanítványok által készített – különben  
minden külső vonásban, jellegzetességben, méretben  
meggegyező másolat esetében. Még e két eset között is  
találunk átmeneteket, hiszen köztudomású, hogy azok a  
mesterek, akik köré tanítványok egész raja csoportosult,  
és akik virágkorukban sok megrendelést kaptak, egy-egy  
képen is megosztották a munkát tanítványaikkal. El-  
magyarázták nekik a kép alapkonceptióját, elvégeztet-  
ték velük a munka „szolgái” részét, maguknak tartva  
főnt a jelentős részletek: arcok, kezek stb. kidolgozását.  
A művész halála után készített másolatoknál – különösen,  
ha azok évszázadokkal később és más helyen, egy teljesen  
más világban készültek – a különbség olyan szembeszőkő,  
hogy azokat a gyakorlott szem azonnal észreveszi. Itt  
egyébként is az anyagok és a technika konkrét labora-  
tóriumi vizsgálata – amelynek módszerei éppen nap-  
jainkban tökéletesednek bámulatos gyorsasággal –  
siet segítségére a stíluskritikai és történeti elemzésnek.

Egy meglevő eredeti műtárgy másolása egyébként  
azért sem lehetséges, mert sem az eredeti tárgy anyagá-  
nak – és az azon évszázadok folyamán létrejött el-  
változásoknak –, sem az egykori technikának, illetve  
az egykori szerszámoknak az anyagon hagyott jelleg-  
zetes nyomainak pontos reprodukálása nem sikerülhet  
tökéletesen. A követ megmunkáló szobrászok, a fa,  
elefántcsont, borostyán, gyöngyház tárgyak faragói,  
a fémeket cizelláló művészek, vagy a drágaköveket  
hasító, csiszoló ékszerészek mind, koronként és helyen-  
ként változó, állandóan variálódó szerszámokat használ-  
tak. Minden szerszám rajta hagyta a műtárgy felületén  
a maga megkülönböztethetően egyéni nyomait. Ezeket  
hosszú gyakorlat, számtalan új és régi, jó és rossz tárgy  
vizsgálata, összehasonlítása után meg lehet különböztetni  
a modernebb szerszámok nyomaitól.

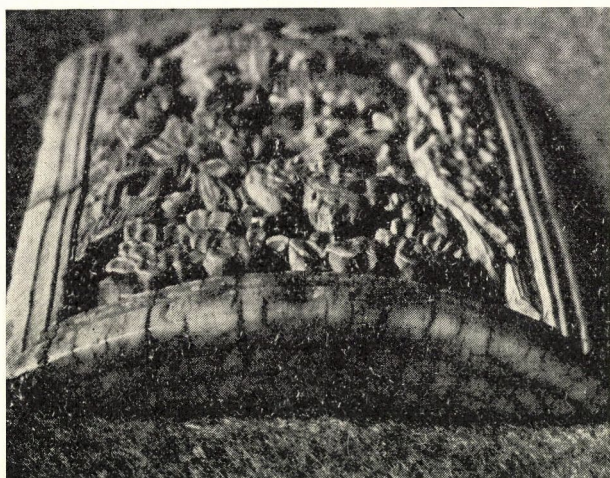
Hát még az anyagokon az idő múlásával létrejött  
elváltozások utánzása milyen nehéz, sőt a legtöbbször  
egyenesen lehetetlen! Nagyon kivételes műtárgyak  
azok, amelyek több évszázados létük alatt állandóan  
egy kolostor, székesegyház vagy palota kincstárának  
zárt szekrényeiben pihentek, amelyeket esetleg már ere-



2. Japán elefántcsont-faragvány évszázados használat  
nyomai

detileg megőrzésükre készített bársonnyal vagy selyem-  
mel bélelt, bőrrel bevont tokjaikból csak ritkán emelt ki  
a kíváncsi kéz, és így megkímélődtek mindentől. A legtöbb  
tárgynak, addig amíg a muzeológus vagy gyűjtő vizs-  
gálódó tekintete elé kerül, számunkra a legtöbbször  
mindvégig kideríthetetlen, de feltehetőleg sokszor egy  
regénnyel felérően változatos és hányatott sorsa van.  
Száz és száz tél és nyár hőingadozásai, nedvesség és szá-  
razság egymást követő támadásai indítják meg a leg-  
több anyagot a hajszálrepedések hálózatait, és tágitják  
azt évről évre. A hézagokat kitölti és elszínezi a szennye-  
ződés egymás között is, megkülönböztethetővé téve a  
különböző korokban létrejött repedéshálózatokat. (1. kép)  
A finom porréteg újra és újra beborítja a műtárgy fényes  
felszínét csakúgy mint Madách fáraójának piramisait.  
Ez a por is – akárcsak a homok – kvarcsemcséket tartal-  
maz. A kvarcsemcséket keménységben pedig csak a  
drágakövek és néhány féldrágakő múlják felül. Bármily-  
en puha ronggyal törlik is le tehát a tárgyak felszínét,  
minden törölgetés után mikroszkópikus sérülések miriádjai  
maradnak azokon vissza, lassan létrehozván a régiségek  
jellegzetes kopásait; ami nem egykönnyen utánozható.  
Ugyanilyen kevésbé lehet utánozni a véletlen sérülések,  
horzsolások, ütődések esetlegesen egymásra halmozódó  
nyomait. (2. kép.) Későbbi közleményeinkben a hamisítá-  
sok egyes csoportjaival külön foglalkozva, részletesen  
tárgyaljuk majd a kopások jellegzetességeit, és azok  
utánzási módjait a hamisítók által. Fény és sötétség  
váltakozásának hatása szintén elvégzi a maga munkáját.  
A festékrétegek megfakulnak, az antik elefántcsontok  
fénytől védett oldala mély sárgás-barna színűre sötétül,  
a nemes keleti szőnyegek növényi festékekkel készült  
izzó színfoltjai a fény hatására csodálatosan könnyed,  
szinte lazúrosan áttetsző lebegő, és a hamisító által elér-  
hetetlen színharmóniákba olvadnak össze.

Folytathatnánk tovább az idő hatására létrejövő  
elváltozások elemzését szinte reménytelenül elmerülve a



1. XVI. sz.-i kínai elefántcsont-faragvány hajszálrepedés-  
hálózata



mindig finomabbá váló részletekbe, de nem akarunk elébe vágni a dolgoknak, a gyűjtés egyes területeit külön-külön vizsgálgatva úgyszólván módot ejtünk még a további részletezésre.

A formailag teljesen hű másolatok közé a hamisítványoknak sok válfaja sorolható. Olyanok is — elsősorban fémtárgyak —, amelyek valóban szinte alig határolhatók el az eredetitől. Tulajdonképpen inkább a megtevésztés szándéka, s főképpen modern voltak, mint egyéb objektíven megállapítható jellegzetesség választja el őket az eredetitől, amelynek tökéletes hasonmásai. A régi pénzek és érmek általában veretek, vagyis az érme elő- és hátlapjának negatív képét kemény acél verőtövekbe vésvé, a verőtöveket hatalmas ütással a jóval lágyabb nemesfémbe, aranyba vagy ezüstbe préselték, és így állították elő az érmék pozitívan kidomborodó éremképeit. A régi és ritka pénzek verőtövei túlnyomó részben elpusztultak. Legtöbbször maga a pénzkiöcsátó hatalom semmisítette meg őket. Fehér hollóként azonban mégiscsak fennmaradtak közülük néhányan, bűnre csábítva tulajdonosaikat. Így még az első világháború idejében néhány ritka erdélyi tallérfajta XVII. századi verőtöve kerülve egy lelkiismeretlen hamisító kezébe, ez az eredeti finomságú ezüstről verte ki néhány tucat példányát e nagybecsű és igen nagy anyagi értékű daraboknak. E hamisítványoknál azonos anyagból, azonos eljárással, eredeti régi szerszámokkal készített másolatokkal állunk tehát szemben, amelyeknek leleplezése szinte reménytelen vállalkozás. Talán csak az ezüstanyag ötvöztetésére vonatkozó kémiai mikroanalízis kecsegtethet halvány reménnyel. Persze egészen más a helyzet, ha eredeti verőtövek nem állvány rendelkezésre, a hamisító azok másolatát nagy áldozatok árán modern vésnökkel kénytelen elkészíttetni. A vésnök ugyanis képtelen behelyezkedni tökéletesen a múltba, a hamisítványok leleplezése viszonylag könnyű munka. Nem is nagyon divatozik a veretek efajta hamisítása. A vert érmék finom öntéssel készült másolatai — amelyek gyakoribbak — kellően gondos vizsgálattal megkülönböztethetők az eredetiektől. Az öntvény ugyanis sohasem érheti el a veret részletességét és élességét. Az eredetileg is öntési eljárással készített ritka érmék [ókori nehéz ércpénzek (aes grave), reneszánsz emlékérmék stb.] utánöntése már ismét nagyon veszedelmes hamisítványokat szolgáltat, de azért ezek sem tekinthetők az eredeti teljesen hű hasonmásának. Az öntvényt a hamisító kénytelen utancizellálni. A cizellőr képtelen behelyezkedni az eredeti formavilágba, finom részleteknél, betűknél és számoknál okvetlenül elárulja magát. Az utánöntések mindig kisebbek valamivel az eredetinel (hőátágulás és összehúzódás következtében létrejövő méretredukció). Mindezekről részletesen majd később szólnunk.

Hasonló jelenségekkel találkozunk a grafikai lapok hamisításának területén is. A régi fametszetek, rézmetszetek és karcok eredeti dűcái már jóval nagyobb számban maradtak ránk, mint a pénzék verőtövei. Ezekről mindig készülhettek és jelenleg is készülnek újabb levonatok. A dűcok és verőtövek aránylag hamar elhasználódnak. Az egymást követő levonatok mindinkább veszítenek az első példányok élességéből, frissességéből és ennek következtében szépségéből is. Ezért általában az eredeti dűcokről hamisítási célból egykorú régi papírra készített kései levonatok már gyöngébb minőségűek is inkább elárulhatják mint a hamis éremvereteket, amelyek, mint láttuk, szinte azonosulni képesek az eredetiekkel. Mindenesetre azonban a másolatoknak ez a két csoportja — az eredeti verőtövekről vert érmék és az eredeti dűcokről levont grafikák — közelítik meg a legjobban — különösen esztétikai hatásban — eredeti mintaképeiket.

A hamisítványok beláthatatlan birodalmát korántsem merítik ki az eddig említett, a meglevő eredeti, lehetőleg tökéletes utánzására törekvő kópiák. A nagyobbik részük a valóságban soha nem létezett „műtárgy” kívánni, amelyik azonban minden tekintetben megfelel a hamisításra kiválasztott kor és művész lényegének. Ennek a feladatnak a megvalósítása még sokkal jobban próbára teszi a hamisító képességeit, mint az előző. Míg ott elsősorban bravúros technikai készségre, anyagtan,

technológiai ismeretekre volt szüksége, itt nem kevesebb a kíváncsi, mint a teljes művészi kongenialitás. Dús fantázia, teremtetőerő nélkül hozzá sem foghat a feladatokhoz. Ezen felül minél tökéletesebben ismernie kell a kiválasztott kor és hely történelmét, művelődéstörténetét, művészeti stílusának minden sajátosságát, a hamisított művész életútját egészen az apró részletekig. Valóságos kaméleonná kell lennie, aki az idegen környezet színeit magára öltve, felismerhetetlenül olvad bele abba. Ez a képessége egyedül azonban még nem menti fel az anyagok és technikák beható ismeretének követelménye alól. Egy képhamisítónak például tisztában kell lennie a vásznak, fatáblák anyagát időnként és helyenként változtató divat minden apróságával, a nagy mesterek alapozási szokásaival, a használt festékek, ecsetfajták, lakkok jellegzetességeivel, egészen a végtelenül finom részletekig. A nagy hamisítók méltán örvendettek tehát a nagy művészeket megközelítő hírnévnek. Ennek ellenére egy Van Meegeren, Dossena, Josef Riffesser, Bastianini, vagy a híres „Saitafernes tiaráját” készítő Rozumovszky ötvös sokszor még abban is a nagy művészekhez hasonló sors részesei, hogy művészetük anyagi gyümölcseit mások fölőzik le.

Bármilyen alkotó fantáziával rendelkeznek is a hamisító művész, a legtöbbször kénytelen úgy segíteni magát, hogy a hamis mű részleteit innen-onnan másolva állítja össze. Köztudott, hogy híres képhamisítók, a kép egyes részeit más és más képről vették át. Az arc, a kezek vagy az architektónikus háttér más-más, korbeli képről kölcsönözteknek bizonyultak. Szívós keresgéssel meg lehetett találni mintaképeiket. Ugyanez figyelhető meg egy ötvösmunkánál vagy kerámiánál. Más helyre utal a díszváza teste, fedele vagy füle. Ne feledjük azonban el, hogy minden műalkotás, még a közepes minőségű is, önmagában zárt, megbonthatatlan egység. Sem elvenni, sem hozzátenni nem lehet semmit anélkül, hogy egy nyugtalanító, megmagyarázhatatlan bizonytalanságérzés ne figyelmeztetné erre a megfigyelőt. Ez a szinte ösztönös megérzés segít az ilyen eredeti összefüggésekből eklektikusan kiszakított részekből összeállító hibridek leleplezésében. A legnagyobb hamisító művészek azonban, mint például egy Van Meegeren nem szorultak ilyen eklektikus módszerre. Ő egy élet megszállott munkájával úgy beleélte magát Vermeer van Delft személyiségébe, hogy még egy ismeretlen alkotó korszakot „olaszországi korszakot” is meggyőzően illesztett be a mester életébe. E sorok írójának alkalmá nyílt néhány éve az egyik legnagyobb belga magángyűjteményben három Meegeren hamisítványt megcsodálni. Ha ugyan hamisítványok voltak, mert a gyűjtemény tulajdonosa — maga is híres szakértő — Meegeren halála előtt tett beismerő vallomását megtagadva az akkor még le nem zárt vitában, a képek eredetisége mellett szállt síkra.

Egyet ne feledjünk meg el, bármilyen elmélyült szívós törekvés eredménye is egy elmúlt korszak világába való behatolás, bármilyen kiváló személyes adottságokon alapuljon is az, a hamisító mégiscsak saját korának embe- bere marad, aki annak szemléletmódjától nem tudja magát függetleníteni. Mint láthatatlan szemüveg vagy színes szűrő áll ez köze és a megközelíteni áhított múlt között. Befolyásolja a tárgyválasztástól kezdve a kompozíciót, a színtelítettség vagy tömegek elosztásától a vonalak duktusáig, olyan apró részletekig, mint egy betű vagy szám lendülete és cirádái. A hamisító korának muzeológusa vagy gyűjtője — ugyancsak a kor gyermeke — ugyanazon a szemüvegen át nézi a kezébe kerülő tárgyat, amelynek hatásától a hamisító sem szabadulhatott. Így hát éppen saját korának áruló jellegzetességeit nem képes felismerni és leleplezni. De múlik az idő, az ízlések, művészeti stílusok változnak. Mégpedig a stílusváltozások mozgására éppen az ellentétek dialektikája jellemző a leginkább. Minden új stílusperiódus zsákutcának érzi az őt megelőzőt, amelyből homlokegyenest ellenkező irányban igyekszik kijutni. A korizás általában a leghevesebben éppen az őt közvetlenül megelőzőt tagadja meg. Ezt a jelenséget, amelyet a generációk harcával is sokban megmagyarázhatunk, magunk a szecesszióval kapcsolatban élhettük át érdekesen, amelyet hevesen



megtagadott az első utána következő generáció, és amelyet most kezd éppen felfedezni és rehabilitálni a harmadik generáció. Ez a stíluspolaritás okozza, hogy amennyire a legkevésbé vagyunk érzékenyek a hamisítványokban a saját korunk áruló jellegzetességeire, annyira élesen felismerjük azokat, ha a közvetlenül minket megelőző korról van szó. Ma — a századforduló hamisítványainak stílusát elemezve — a szecessziós ízlés leghalványabb nyomaira is felszisszenünk, érthetetlennek találjuk, hogy elődeink előtt rejtve maradhattak. Ez egyik magyarázata, hogy a renaissance antik hamisításait csak később leplezték le, hogy a századvég Makart ízlésű szobáiba eredetiként kerülhettek be a német renaissance sómázás kódéneinek gyatra utánzatai vagy tiroli fafaragványai. Ez teszi érthetővé, hogy minden stílusváltáskor tömegesen hullanak ki a gyűjteményekből az előző korszak által produkált hamis régiségek.



3. 1700 körül készült nagyméretű üvegpohár kőszőrült dísszel

biak sokszor használnak megkülönböztető jeleket, de nagyon sokszor nem. A szervizek felbomlása után ez a kiegészítő, teljességre törekvő vágy a megmaradt csészét összeházasítja egy idegen csészéaljjal, idegen fedőt keres a törött vagy elkallódott helyett a XVIII. századi Alt-Wien kannára. Végül magának a törött kannának hiányzó cserepét, elveszett fülét pótoltatja a restaurátorral, s ez néhány évig megtévesztheti a tapasztalatlan vásárlót. Hol itt a határ a megtévesztést szolgáló kereskedői és az ún. „muzeális” restaurálás között? Mesteri hamisítói az antik bútoroknak — akik különösen a múlt század végén nagy műhelyekkel rendelkeztek — hiteles antik bútorokat vásároltak minták gyanánt eklektikus másolataik számára. Ám egy idő múlva szétbontották az eredeti darabot, és részeit beépítették a most már kifejezett hamisítási céllal régi fából és régi módszerekkel készített hajszálnyira formahű másolatba. Egy eredeti



4. 1700 körül készült nagyméretű üvegpohár utólag bekőszőrült hamis évszámmal

Befejezésül a hamis régiségeknek még egy harmadik nagy csoportjával szeretnék foglalkozni. Ez a legváltozatosabb összetételű valamennyi között. Elmosódnak a határok itt hamisítvány és eredeti között. Hamisítványból eredeti, eredetiből hamisítvány lesz, majd visszavendlenek ismét azzá, amik előbb voltak. Minden a szemponttól függ, amiből vizsgáljuk őket. Sokan a hamisítás szándékát és a nyereszkeskedés vágyát teszik meg egyedüli mércének. Ám ha jól meggondoljuk, ez csupán egy aspektusa — a tisztán jogi szempontja — a végtelenül bonyolult tények megítélésének. A koronként és személyenként változó szándék gyakran semmit sem módosít ugyanazon műtárgy objektív, anyagi valóságán.

A természeti-fizikai és kémiai erők módosító hatását már láttuk. Ámde a tárgyak egymást követő embergenerációk kezén átmenve is változásokat szenvednek. Hiányossá váló együttesek — nagy porcelán vagy ezüst szervizek darabjait később pótoltatják tulajdonosaik. Néha az eredeti manufaktúrában, annak megszűnte után azonban egy másikban vagy egy harmadikban. Ez utób-

darabból így három-négy is lett, s mindegyik tartalmazott egy-egy kétségtelenül eredeti részletet. Minek tekintünk ezeket? Mennyi eredeti anyagot kell tartalmaznia egynek ahhoz, hogy kiegészített eredetinek tartassuk, és hol kezdődik a hamisítás. Végül miben számítsuk az eredeti anyagot súlyban, látható felületben, vagy annak eszmei szempontja alapján, hogy milyen jelentősége van a tárgy egészének művészi összképében? Ki tudna e kérdésekre válaszolni? Ha pedig válaszolna is, válasza kétségtelenül egyéniségétől függő, messze-menően szubjektív volna.

Évszázadok alatt az iparművészeti műtárgyak megcsönkulnak. Amíg használják őket, kijavítják, kipótolják hiányaikat. A pótlásnál az eredeti funkció követelményei szabják meg annak mértékét és módját. Ám egy idő múlva a használati tárgyak megbecsült ritkaságok, régiségek lesznek. A gyűjtőt is zavarja csonkaságuk, ő is pótlásokat, kiegészítéseket rak rájuk. Szempontjai a legtöbbször nem tudományosak, de nem is fondorlatosak. Nem akar mást, csak saját megzavart esztétikai vagy





5. Csontberakású fa puskaporartó a XVI. és XVII. század fordulóján, a hagyomány szerint Zrínyi Miklós, a költő tulajdonából

harmónia ézékének megnyugtatóját. Van viszont magasabb történeti és esztétikai értékű gyűjtő, aki nagyon helyesen a töredékeket, fragmentumokat is megbecsüli. A baj ott kezdődik, ha e fragmentumok ismét egy alacsonyabb színvonalú „gyűjtő” vagy zugkereskedő kezébe kerülnek. Ez aztán több hiteles, értékes, eredeti fragmentumot egyesít egy soha nem volt kimerába, létrehoz egy szörnyszülöttet, csak azért, hogy a hiánytalan teljesség illúzióját adhassa neki. Ezzel megszületik a zsargon nyelven „mumpec”-nek nevezett tárgy. Kelyhek keletkeznek, amelyeknek a talpa, nádusza, kupája más-más helyről ered, kardok születnek, amelyeknek hüvelye, pengéje, markolata mind más és más mestert vall alkotójának, önálló renaissance bronzszobrocscából csengettyű fogantyú lesz, önálló barokk ostyasütő vésett vaslapjából lámpa alkatrésze, s ki tudná még felsorolni mi minden. Azt mondhatná valaki, hogy ezeket igen könnyű leleplezni éppen azoknak az elvi szempontoknak az alapján, amelyekről már beszéltünk. A legtöbbször ez így is van, de nem mindig! Találkozott már életében minden nagy gyakorlatú gyűjtő olyan „mumpec”-kel, amelyek félelmes buktatókat rejtettek!

Számtalan olyan hamisítvány van, amely eredetileg nem hamisítási szándékból keletkezett, de később azzá tette az üzleti spekuláció. A múlt században a rajnai német renaissance kerámiák egy szerelmese, tisztán önzetlen ambícióktól fűtve, megkísérelte ennek a XVI. században virágzott művességnek újjáteremtését. A nyersanyagot a XVII. században elhagyott régi agyagbányákból nyerte, az edények domborműves díszének előállításához felhasználta a birtokában levő eredeti

fa-negatívokat, a máz és égetés kínos pontossággal az eredeti kor módszereivel történt, de mivel távol állott tőle a hamisítás gondolata — s mert büszke is volt teljesítményére —, a korszok fenekébe az égetés előtt modern szignóját ütötte bele. A század végén az eredeti rajnai korszok rendkívül magas árakat értek el. Némelyik a 10 000 arany márkát is meghaladta. Erre lelkiismeretlen műkereskedők eredeti korbéli önfoglalatokat szerevezve, ezekkel takarták el az említett másolatok fenékbélyegzőit. Akadtak olyanok is, akik ügyesen irányított ütéssel kitérték a sziklaszilárd kerámiák fenéklemezének modern bélyegzővel megjelölt részét, s azokat mint sérült eredetieket adták el.

Gyakori eset az, hogy eredeti tárgyat utólag hamisított felirattal, évszámmal látnak el, hogy ezzel jelentőségét, hitelét, régiségét emeljék; valami híres emberhez kapcsolják. Sokszor előfordul, hogy ilyen természetű primitív átalakítások lerontják a különben értékes műalkotás értékét, sőt néha a kevésbé képzett gyűjtők szemében egész tárgycsoportokat diszkreditálhatnak. Jellemző egy nagyméretű üveg pohár esete, amely 1700 körül készült, s amelyet utólag 1572-es évszámmal látott el a naiv hamisító. (3. 4. kép.) Még érdekesebb egy gazdag csontberakásos díszű puskaporartó, amelyről a családi hagyomány hosszú időn át azt tartotta, hogy Zrínyi Miklósnak, a költőnek egykori vadászfelszereléséhez tartozott. A nagy kvalitású műtárgyon valóban semmi olyan objektív megfigyelés nem tehető, ami ennek ellentmondana, csupán éppen egy utólag ráerősített csont zárólemezeinek vésett Zrínyi címere. Ez ugyanis vitathatatlanul a múlt század elejének stílus-





6. Csontlemez XIX. sz. elején vésett Zrínyi-címmel az 5. képen ábrázolt puskaportartó zárólapjáról

jegyeit viseli magán. Talán nem tévedünk, ha ezt az érdekes átalakítást nem fondorlatos hamisító cselekedetnek tulajdonítjuk, hanem a múlt század eleji romantikus nemzeti felbuzdulás szellemében elkövetett jóhiszemű kegyes csalásnak. A címer vésője csak nagyobb nyomatékot akart adni annak, amiben jóhiszeműen – és tegyük hozzá talán nem is alaptalanul – hitt. Elképzelhető azonban az is, hogy a tönkrement, eredetileg s Zrínyi-címeres renaissance zárólap klasszicista pótlásáról van csupán szó. (5. 6. kép.)

Beszélhetnénk még antik ezüstökről, amelyekbe utólag híres ötvösök hamisított bélyegzőit ütötték bele, régi kínai porcelánokról, amelyeket eredeti Louis XV. tüzaranyozott bronzfoglatokkal házastottak össze, de ez egyelőre meghaladná a jelenleg rendelkezésünkre álló területet. Elég most csak annyit hangsúlyoznunk, hogy a hamisításoknak ez a birodalma, a változatoknak kimeríthetetlenül gazdag kincsesháza, ami elvi szempontokból is szinte rendszerezhetetlen.

Zárjuk le hamisításokkal foglalkozó gondolatainkat azzal, amit már olyan sokan hangsúlyoztak, hogy a hamisítványoktól csak olyan esetekben kell félnünk, amikor a jó hamisítvány előállítására még mindig jóval kevesebbe kerül, mint amennyiért az eredeti tárgy megszerezhető. Tegyük azonban sietve hozzá, hogy ez alól is rengeteg kivétel van. Először is a műtárgyak ára állandóan hullámzik, ami tehát a hamisító számára ma nem üzlet, az tegnap egy gazdagabb, nagyobb üzleti áldozatokra képes korban még üzlet lehetett. A hamisító indítékai között a haszon kívül számtalan más tényező megbújhat; megbántott hiúság, kisebbségi érzés, bosszúvágy, reménytelen szerelemhez hasonlóan izzó vágy a múlt után és még sok minden, aminek kiderítése a lélek bűvár vagy az orvos feladata lehet.

Hogyan védekezzünk a hamisítások ellen? Ennek a kérdésnek a gyakorlati részére a következő cikkeken igyekezzünk felelni. Nehéz dolog ez a gyűjtő számára. Már Radisics Jenő rámutatott egy előadásában arra az érdekes tényre, hogy a régiségkereskedők „ritkán tudósok, sőt ritkán bírnak mélyrehatóbb műtörténeti műveltséggel, mégiscsak ők tévednek ritkábban, nem pedig a tudósok”. Nagyon helyesen adja meg ennek magyarázatát abban, hogy „a tudományosan képzett agy annyi mindent ismer, tapasztalt és tud, hogy lehetőknek tart olyan dolgokat is, amelyeket mások mint lehetetlent rögtön elutasítanak maguktól”. Valóban így van, mi gyűjtők és muzeológusok szívesen hiszünk abban, amiben hinni szeretnénk. A hamisított régiséget megvásárló művelt, tapasztalt gyűjtő szinte harcra kél az egymásután fellépő gyanús jelekkel. Fantáziájának minden erejét bevetve igyekszik rájuk magyarázatot találni, ahelyett, hogy elismerné rászedését. Lehetőleg olyat vásároljunk tehát, ami nem szorul utólagos védőüggyvédi munkára. Az első impresszió, ha nem is mindig, de a legtöbbször döntő. „Olyan műtárgyat szerezz meg mindig, amelynek a kvalitása egyszerre mellbeüt!” mondotta egy kicsit vulgárisan egy öreg gyűjtőbarátom. Ezzel a tanácssal zárnam ezt a kis bevezetőt én is, mielőtt a gyűjtés egyedi területére rátérnék.

Borsos Béla

## GEFÄLSCHTE ANTIQUITÄTEN. I.

Der Artikel ist die Einleitung einer sich mit den gefälschten Gegenständen des Kunstgewerbes beschäftigenden Artikelserie. Sie befaßt sich mit den prinzipiellen Fragen und den verschiedenen Arten der Fälschung, von den ganz genauen Kopien des Originals bis zu den ohne Muster angefertigten, als freie künstlerische Produkte zu betrachtenden Meisterwerken der Fälschung. Weiterhin beschäftigt sie sich mit den gleichermaßen in guter und schlechter Absicht begehbaren Manipulationen, deren Gegenstände originale Antiquitäten, aber auch

solche Kopien sein können, die nicht mit dem Ziel einer Fälschung entstanden sind. Die Artikelserie macht mit den aus mehreren Originalfragmenten zusammengesetzten „Hybriden“ bekannt. Der einleitende Artikel beschreibt einen Glasbecher aus dem 18. Jahrhundert, in den nachträglich die Jahreszahl 1572 eingeritzt wurde, und einen Schießpulverbehälter, welchen die Tradition mit dem Dichter Miklós Zrínyi verbindet und der man nachträglich mit einem Wappen der Empirezeit gutgläubig größere Glaubwürdigkeit geben wollte.



Ha mélyet, erőset akartam lélegezni, forrásvizet inni, napot és tengert varázsolni magam köré — négy fal között: Masereel képregényeit lapozgattam.

Micsoda öröm volt felfedezni és megszerezni egyik-másik könyvét, a müncheni *Kurt Wolff Verlagnál* az 1920-as években megjelent kis köteteket, — ezt az örömet élhette át előttem többek között Derkovits és Dési Huber is, akik semmiképp nem váltak volna meg féltve őrzött Masereel-kötetkéiktől.

Nem sejtettem, hogy az élet még Masereel barátságával is meg fog ajándékozni.

Hetvenedik születésnapján írtam róla a *Nagyvilágban*; ezt megelőzőleg levélben köszöntem meg neki mindazt, amit kaptam tőle. Baráti válasza úgy hangzott, mintha évtizedek óta ismertük volna egymást.

Gyengéd figyelme arra ösztönzött, hogy mindent megtegyek művészetének minél széles körűbb megismertetéséért. Szükség volt erre? Sajnos, igen. Az ötvenes években nem is esett szó róla; a művészetpolitika őt is „formalistának” tekintette (mint nagymértékben Bartók zenéjét és József Attila költészetét is), akinek nagyságáról pedig többek között Romain Rolland, Thomas Mann, Stefan Zweig, Lunacsarszkij és Lu Hszin tett tanúságot, — nem esett szó arról a művészről, aki egyértelműen forra-

dalmi szocialista nézőpontról, egyedülálló átfogó erővel és sokrétűséggel mutatta meg a századot formáló történelmi erőket, az emberiség végleges felszabadulásáért folyó világméretű harcot, és feledhetetlen szuggesztivitással sorakoztatta fel a kor jellemző típusait. Pedig természetes lett volna, hogy az ellenforradalmi rendszer bukása után Masereel friss, merész, nagyvonalú romantikus realizmusa a szocialista képzőművészeti nevelés egyik sarkköve lesz. Sajnos, nem így történt. Csak a dogmatikus művészetpolitika megszűntével vált lehetségessé, hogy Masereel művészete ne csak az ellenforradalmi korszak haladó művészeinek és viszonylag szűk körű tisztelőinek tudatában éljen, hanem behatoljon a társadalom széles rétegei közé is.

Ezért határoztam el, hogy tanulmányban emlékeztetek rá: milyen kinyilatkoztatásszerűen, felszabadító erővel hatott legjobban haladó művészeinkre, íróinkra az ellenforradalmi Horthy-korszak negyedszázadában Masereel művészete — Radnóti Miklósról és Bálint Györgyre, Derkovits Gyulára és Dési Huber Istvánra, a Szocialista Képzőművészek Csoportjára és a fasizmust gyűlölő, az embertelenség ellen tiltakozó, sok más kitűnő íróra, művészre. Nem érdektelen, hogyan vált „anyagi erővé” ez a művészet: miképpen harcolt az illegális Kommunista



1. Masereel: Az Internacionále illusztrációiból

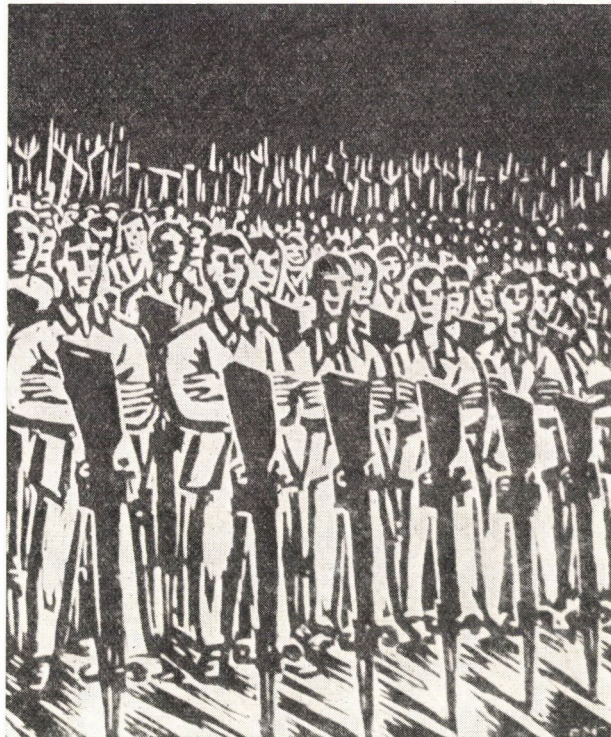


2. Masereel: Az Internacionále illusztrációiból





3. Masereel: Az Internacionále illusztrációiból



4. Masereel: Az Internacionále illusztrációiból

Párt a rendszer ellen azokkal a politikai plakátokkal, amelyeket a szocialista művészcsoporthoz tagjai az *Egy ember kinszenvedése* lapjai nyomán, az 1930-as évek elején készítettek. Masereel egyérvadtt legdrágább forradalmi hagyományainkkal: ugyanennek a világhírű képregénynek a munkáshőse jelent meg mint a tömeghez szóló agitátor a Szociáldemokrata Párt 1936. május 1-i emléklapjának első oldalán is, — a kép alatt Petőfi verséből, *A XIX. század költőiből* idézett sorokkal: a költő felhívásával az igazságos társadalmi rendért való szüntelen harcra.

Nagy örömmre szolgált, hogy tanulmányom — Masereel hatásának és Magyarországgal való kapcsolatának feltárása — a legutóbbi időkig kiegészítve, francia nyelven megjelenhetett az *Acta historiae artium*-ban, s eljuttathattam azt a nyolcvanéves mesternek. Az évek során mintegy tíz cikket írtam róla a *Művészetben* és a *Nagyvilágban*, s diavetítéses előadásaimon közvetlenül tapasztalhattam művészetének az ifjúságra tett hatását.

Közbevetőleg hadd jegyezzem meg: nemzetközi vonatkozásban is tettem kísérleteket Masereel művészetének fokozott elismertetéséért. Csak egyet említek meg, ha, sajnos, nem is járt sikerrel. Megindokolt javaslattal fordultam a Nemzetközi Lenin Békedíj Bizottsághoz: ítélje meg a díjat Masereelnek. Egyidejűleg írtam Anna Seghersnek, a Bizottság tekintélyes tagjának. Seghers hamarosan — 1963 tavaszán — írt válaszában közölte, hogy feltétlenül támogatja a javaslatot, hiszen Masereel egész életében „annyi szépet és jót alkotott”. Egyébként meg volt róla győződve, hogy már évekkel előbb megkapta a díjat. Hiába vártam. Ma sem értem, miért nem sikerült a dolog — az nem vigasztalhat, hogy Tolsztoj és Gorkij nem kapott Nobel-díjat.

Masereel bennem él. Vagy én őbenne? Úgy érzem: nemcsak egy-egy képregényéről — egy-egy önálló lapjáról is tanulmányt tudnék írni —, de sokkal inkább azt kívánnám: bárcsak zeneszerző lehetnék, hogy megzenésíthetném lapjait, amelyeken — Thomas Mann szavával — „a végtelenség van jelen”.

Hetvenedik születésnapját követően egyre inkább megélnékült az érdeklődés Masereel iránt. Bortnyik Sándor, a kortárs művész kitűnő pályaképet adott róla a

24 Aout 1964  
cher Langyel Béla  
Excusez moi de répondre si  
tardivement à votre bonne lettre.  
J'ai été souvent absent et j'en ai  
beaucoup à faire en ce moment de  
voyage.  
J'ai aussi terminé la suite de gravures  
de Derkovitz sur la révolution  
française. Je trouve qu'il y a dans  
cette série des gravures excellentes  
à tous les points de vue. Dommage  
que Derkovitz soit mort si jeune,  
car il aurait certainement donné  
encore des œuvres remarquables.  
Comme vous le savez mon exposition à  
Budapest s'ouvrira le 12 Septembre.  
J'espère pouvoir être présent et avoir  
l'occasion de vous serrer la main à  
cette occasion  
Cordialement votre Fanni Masereel

5. Masereel Derkovitsról





6. Masereel: Bonne année 1960



7. Masereel: Bonne année 1961

Művészet Kiskönyvtára sorozatban. A Magyar Helikon kiadta *A város* c. képregényét és Romain Rolland *Pierre és Luce* c. kisregényét Masereel illusztrációival, majd a Corvina megjelentette *Az emberek útja* c. késői képregényét. S elképzelhető-e igazibb „tömegsiker”? — *Az Új Hadsereg* c. világhírű fametszetének reprodukciója megjelent az általános iskolai VIII. osztályos olvasókönyvben. Somlyó György *Ami élni segít* c. szonettciklusában az altamirai barlang ismeretlen művészetétől napjainkig köszönti a legnagyobb alkotókat, köztük Frans Masereelt. Székely Dezső *Viharszünet* c. verskötetében *A város* c. ötvenoldalas ciklusának „Parafrázisok Frans Masereel fametszeteihez” alcímét adja.

Nem értem be azzal, hogy Masereel művészetét minél széles körűbben törekedjem bevinni napjaink kulturális, művészeti életébe, az esztendők során mindent megtettem, hogy megismertessem Masereellel kultúránk értékeit: megküldtem neki a magyar képzőművészetet bemutató legszebb kiadványokat, Madách, Ady, József Attila, Radnóti, Bálint György kötetait francia, illetve német fordításban. Boldogan láttam, hogy sikerült felkeltenem érdeklődését a magyar kultúra iránt. A legfontosabb természetesen Derkovits 1514-ének megismertetése volt; első benyomásáról a fotokópiában közölt levél tesz tanúságot. Válaszaiban beszámolt készülő munkáiról (így többek között arról, hogy a heidelbergi színház számára díszlet- és kosztümterveket készít Mozart *Varázsfuvolájához*, majd arról, hogy hasonló munkát végez a heidelbergi és baseli színház részére Lorca *Vénuszához*), küszöbön álló kiállításairól, utazásairól, nemzetközi baráti kapcsolatairól, reményeiről és aggodalmairól, a zajló világpolitikai események közepette (a vietnami háború rendkívül élénken foglalkoztatta, felháborította és lesújtotta). Kérdéseimet, javaslataimat érdeklődéssel fogadta és szívesen közölte véleményét. Így például arra a kérdésemre válaszolva, hogy melyik művét javasolhatnám magyar zeneszerzőnek megzenésítésre, *Történet szavak nélkül* c. képregényét ajánlotta. Egy ízben megkérdeztem: hogyan lehetséges, hogy a hozzá annyira közelálló írókat, mint Gorkij és Brecht, nem illusztrálta. Azt válaszolta, maga sem tudja, miért nem történt meg ez, valóban csak véletlenül alakult így a dolog. De tervei között mindig szerepel Gorkij és Brecht is. Csak ideje legyen hozzá. „Nur Zeit!!!” Amikor Gorkij születésének századik évfordulója közeledett, egy emléklap készítését javasoltam neki. A gondolatot kitűnőnek találta, és közölte, hogy komolyan foglalkozik ezzel a tervvel. Kivitelezésére, sajnos, nem került sor.

Mindenkor szeretettel érdeklődött feleségem munkájáról, fiai fejlődéséről.

Az újesztendő küszöbén sohasem felejtette el megküldeni fametszet-kártyáit, amelyek váltakozó pátosszal és iróniával, humorral és komolysággal, bizakodóan és leverten jelenítették meg „lírai hőst”, hallatlan érzékenységgel tükrözve a mindenkori történelmi pillanat lényegét. Egyszer a jövő függőnyét igyekszik félrelebbenteni, máskor diadalmasan hordozza a zászlót a tömeg előtt; van úgy, hogy görnyedten cipeli az elkövetkező esztendő terhét, majd fejtetőre állva fittyet hány a világnak. Egy ízben — vigasztalóan — meg is jegyezte: ha lapja kissé pesszimista, ő maga nem az. Utolsó, 1970-es lapján megértő mosollyal, szinte búcsúzóva int a csillagok közül, a hold karimájára támaszkodva.

Ezután rossz hírek érkeztek. Felesége megbetegedett, ami nagyon megviselte, megrendítette ritka egészségét, hihetetlen munkabírását. Felesége 71 tavaszán felépült, de nem sokkal ezután őt támadta meg a betegség, amellyel szívós szervezete hónapokig küzdött, 1972. január 3-án bekövetkezett haláláig.

Az 1964 szeptemberében megnyílt budapesti kiállításáról szeretnék szólni. Az előzményeket ismertetve, előrebocsátom, hogy 1959 végén, Masereel születésének hetvenedik évfordulójára hivatkozva, javaslatot tettem az illetékeseknek: támogassák az első magyarországi Masereel-kiállítás megvalósulását. Javaslatomat teljes egyetértéssel fogadták — mégis négy esztendő telt el, amíg — különböző nehézségeket leküzdve — létrejött a kiállítás. A javaslat felvetésével egyidejűleg megkér-



deztem Masereelt: egyet ért-e a kiállítással, és nem látogatna-e ebből az alkalomból Magyarországra. Szíves, beleegyező válasz érkezett tőle.

Így történt, hogy hosszas előzmények után, 1964 őszén megérkezett a retrospektív kiállítás anyaga, amely – sajnos, nem teljes egészében – bemutatásra került a Szépművészeti Múzeumban. A kiállítás sikerét az egyidejű sajtóvisszhang mellett a közönség nem mindennapi érdeklődése is tanúsította. A kiállításnak köszönhető, hogy a Szépművészeti Múzeum Masereel 17 nagyméretű lapjának birtokába jutott.

Mintha a mese hőse lépne ki a könyv lapjairól: így él bennem Masereellel való első személyes találkozásom a Ferihegyi repülőtéren, ahová felesége, Laure Malclès meg barátja és kiadója, Pierre Vorms társaságában érkezett. Elnéztem a könnyed mozgású, otthonosan tájékozódó 75 éves mestert, akinek természetes, nyílt, baráti közvetlensége már az első pillanatban megmutatkozott. Stefan Zweig szép szavával „csillagórakat” éltem át, az érzelmek és a képzelet magaszízsú pillanatait. Örömmel hallgattam szavait, amikor a kiállítás megnyitása után a Szépművészeti Múzeumban, a sajtó kérdéseire válaszolva, Masereel megköszönte nekem, hogy megismerttettem a magyar képzőművészettel, elsősorban Derkovitscal. A látogatás során a Televízió munkatársa beszélgetett a művésszel, aki pályájáról, világnézetéről, Rolland-nal való barátságáról, magyarországi élményeiről szólt; arról, hogy jól érezte magát közöttünk és reméli, hogy még visszatér hozzánk. Pierre Vorms-szal folytatott, alább idézett beszélgetésben is nagy melegséggel és felidéző erővel emlékezik meg magyarországi látogatásáról. Élénken visszaemlékszem pécsi kirándulásunkra, egy szüreti mulatsággal való találkozásunkra (amiről ő is szól), beszélgetésére a Nemzeti Galériában a Szocialista Művészcsoport tagjaival, látogatására a Százados úti művésztelepen. Beszélgetéseink során meglepett politikai tisztánlátása, a francia társadalom helyzetének elemzése. Kedves epizódokat mondott el, többek között Thorezzal való barátságáról. Elmondotta, hogy mindennapi bevásárlása során sokszor elbeszélget egyszerű emberekkel, zöldség- és halárusokkal, matrózokkal és munkásokkal a nice-i kikötőben. Szavaiból kitűnt, hogy a valósággal való állandó érintkezés szórakozás és antheuszi erőforrás számára; ebből merít erőt az intenzív, fegyelmezett munka kemény óráihoz.

Négy évvel budapesti látogatása után sikerült még egyszer találkoznom vele: 1968 őszén Drezdába utaztam, ahová kedves levélben hívott meg, a Képzőművészeti Főiskolán tiszteletbeli szenátorrá való avatására. Lehetetlen érzékeltetni azt a baráti szeretetet, ahogy ünnepése közben hozzám sietett. Felejthetetlen két napot töltöttem vele.

Évek óta készültem, hogy meglátogatom franciaországi otthonában – otthonomban tett kedves látogatását viszonzva –, de halála keresztülhúzta tervezésemet.

Pierre Vorms Masereellel folytatott beszélgetéseiben (Gespräche mit Frans Masereel. Dresden, 1967. VEB Verlag der Kunst) számtalan olyan részletre bukkanunk, amelyek nemcsak Masereel fejlődésére vetnek fényt, hanem amelyek századunk forradalmi mozgalmainak, haladó művészeti törekvéseinek egyik alapvető forrásművévé teszik a kötetet. Egy nagy humanista vallomásai ezek, aki felelősnek érzi magát az emberiségért, és a szellemi ember – sajnos, nagyon is szűk lehetőségeinek korlátai között – humanizáló hatásával befolyásolni is tudja a társadalom fejlődésének irányát. Örömmel fedezhetjük fel a könyvben – ahol a kor legjobbjai adnak egymásnak találkoztól különféle dokumentumokban – az illegális magyarországi Kommunista Párt egyik plakátját és a Népszava 1936. május 1-i emléklapját, amelyek az *Egy ember hinszenvedése* egy-egy lapját reprodukálják.

A „Beszélgetések”-ből:

Vorms: Elérkeztünk a heves harc idejéhez: ahhoz az időhöz, amikor keményebb lett a fasizmus elleni védekezés.



8. Masereel: Bonne année 1962



9. Masereel: Bonne année 1963







10. Masereel: Bonne année 1964

11. Masereel: Bonne année 1965



14. Masereel: Bonne année 1968



15. Masereel: Bonne année 1969



16. Masereel: Bonne année 1970

12. Masereel: Bonne année 1966

13. Masereel: Bonne année 1967



Hitler évekkel előbb magához ragadta a hatalmat Németországban és Ön részt vett a legtöbb akcióban az olasz fasizmus, a Hitler, Franco, Csang Kai-sek és Horthy admirális, röviden, valamennyi ország fasizmusa elleni harcban. Vannak-e emlékei gyakorlati, hatékony tevékenységekről, amelyekhez hozzájárult?

*Masereel:* Sokféle vállalkozásban vettem részt, anélkül, hogy azok nagyon ismertek lettek volna.

*Vorms:* De Ön számos plakátot és rölapot illusztrált.

*Masereel:* Egész egyszerűen megszámlálhatatlan rölapot és röpiratot a fasizmus és hitlerizmus ellen, amelyeket abban az időben, ahol csak lehetett, terjesztettek; ezzel egyébként azóta sem hagytam fel.

*Vorms:* Sőt anélkül, hogy Ön bármit is tudott volna erről, különböző országokban rölapokat adtak ki, az Ön egyes fametszeteiről készített új nyomatokkal vagy olyan képekkel, amelyeket az Ön fametszetei erősen inspiráltak. Csak nemrég egy magyarországi utazás során szereztünk tudomást arról, hogy a szocialista és a kommunista párt ugyancsak felhasználta az Ön fametszeteinek reprodukcióit abban a harcban, amely az első világháború után a Horthy-diktatúra ellen irányult. Ez a felfedezés egy budapesti barátunk, Lengyel Béla érdeme; az ő kezdeményezésének köszönhetjük az Ön műveinek kiállítását 1964 őszén a budapesti Szépművészeti Múzeumban, amelynek nagy sikere volt, továbbá a magyarországi utazást is, amelyet ebből az alkalomból együtt éltünk át. Az a felfedezés, hogy az Ön műveit régebben felhasználták ilyen célokra, egyike volt azoknak a különösen megindító benyomásoknak, amelyeket az utazás során szereztünk.

*Masereel:* Igen, Lengyel Béla átadta nekem fametszeteim különböző reprodukcióinak fotóit, s olyan fametszetei fotóit is, amelyeket ismeretlen, bizonyos munkáim által erősen inspirált művészek készítettek s amelyeket különböző antifasiszta magyar pártok használtak fel. Ez a kapcsolat még fokozta azt a rokonszenves, meleg fogadtatást, amelyben Budapesten részünk volt.

*Vorms:* Azt is megtudtuk ott, hogy a két háború közötti legnagyobb magyar festő és grafikus, Derkovits Gyula kitűnően ismerte az Ön műveit, amelyek mélyen

megragadták, ha nem is befolyásolták közvetlenül. Mint özvegye írja, az Ön egyik képregényét gyakran zsebében hordozta.

*Masereel:* Igen, hallottam ezt a történetet, amely erősen megragadott. Mindig nagy jelentőségűnek tartottam az ilyen apróságokat, nagy örömöm telik bennük. Budapesten egyébként sok művésszel találkoztunk, akik szívélyesen fogadtak bennünket és a legszívesebben őrzöm emlékezetemben a magyar barátaink közt töltött kellemes napok emlékét.

*Vorms:* Ami engem illet, nagyon elcsodálkoztam a mérhetetlen különbségen az első világháború előtti és a mai, modern és iparosított Magyarország légköre között; az előbbin ugyanis többször átutaztam. Azt hiszem, hogy az ország — nemcsak Budapestnek, hanem a vidéknek is — jelenlegi állapota Önre szintén mély benyomást tett anélkül, hogy a régi Magyarországot ismerte volna.

*Masereel:* Nem ismertem Magyarországot a felszabadulás előtt. Ott-tartózkodásunk alatt nemcsak a városokban jártam, hanem olyan tájakon is, ahol, mint Ön is megállapította, az élet azelőtt nyomorúságos és szomorú volt; ott bizonyára semmiféle gépesítést nem lehetett felfedezni, és csak kevés üzem volt, ma azonban csakúgy burjánozva emelkednek — de, hogy helyesebben fejezzem ki — mint az aprólékosan előkészített jó termés, nőnek ki a gyárak. Gyors átalakuláson megy át az ország. Ehhez még azt is hozzátenném, hogy Magyarországon inkább észre lehet venni, mint más szocialista országokban, egy vitathatatlan életkedvet, a *savoir-bien-vivre* iránti érzéket, amely városban és vidéken minden területen megmutatkozik. Véletlenül találkoztunk valahol a szüretelő parasztok ünnepi felvonulásával. Figyelemreméltó humort és ízlést tapasztaltunk. Erre az alkalomra hagyományos népviseletüket vették fel, és alighogy találkoztunk, bár beszélgetni nem tudtunk, a rokonszenv és öröm, sőt a csapongó jókedv légköre alakult ki közöttünk. Nagyon meglepett Magyarországon ez az életművészet, amely az eltökélt szocialista építést a legkellemesebben megszépíti.

*Lengyel Béla*



# A VÁROSRESZ-REKONSTRUKCIÓK MŰEMLÉKILEG VÉDETT LAKÓÉPÜLETEINEK RESTAURÁLÁSA

A történelmi városrészek megújítása világszerte jelentős probléma, nemzetközi konferenciák vitatják a megújítás problematikáját. Elég talán emlékeztetni a „Várostörténet és építés történeti városokban” c. akadémiai munkaközösség nemzetközi konferenciáira. Ma már a történelmi központok védelmét nemcsak a középkori utcahálózat és városfalak által zárt területre korlátozzák, hanem jelentősen kiterjesztik, mert a települések az újkorban is értékes városrészekkel bővültek. A történelmi központokat szélesebb tanulmányozás alapján jelölik ki, és a XIX. század értékes alkotásait is belevonják.<sup>1</sup> (Ez különösen Budapesten jelentős, mert történelmi központjaink — kivétel a Budai Vár — általában nem tartják a középkori úthálót, de a különálló középkori mag is értékes részekkel bővült a XVIII–XIX. században, Belváros, Víziváros.)

Tanulmányunkban nem a városszerkezet fejlődését, változásait vizsgáljuk, a műemlékjegyzék rögzíti a védendő épületeket, a topográfiák tudós pontossággal leírták azok történetét, jellegét, itt a városrész-rekonstrukciókba eső műemlék-restaurálásokat kívánjuk ismertetni.

A városrész-rekonstrukciók (Víziváros, Belváros) abba a fűtési zónába esnek, ahol a szilárd fűtőanyagok tüzelésének megszüntetését — a levegő tisztaságának megóvása érdekében — a Fővárosi Tanács V.B. elrendelte. A műemléki védelem alatt levő épületek restaurálásakor egyidejűleg a gázfűtés megvalósításáról történik gondoskodás. A homlokzat architektúrájának egysége, eredeti

formálása megőrzendő, ezért vagy kémény beköthető konvektor kerül elhelyezésre, vagy — főleg nagyobb alapterületű lakások esetében — circogeiser fűtés készül.

(IV. Béla rendelkezésére felépült budai vár alatt fejlődött az alsó városrész: a Víziváros, mely a Halászbástya, Horvátvárosból és Szent Péter külvárosból állt.)

A Víziváros a török uralom, de főleg az 1686-os ostrom alatt szinte teljesen elpusztult, a XVIII. században azonban újjáépült. A XIX. századi árvizek épületállományát megtizedelték, és amit a természet erői meghagytak, annak jelentős részét a csákány pusztította el. A Duna partját kísérő tímárházak formájáról már csak a Kiscelli Múzeumban őrzött fényképek tanúskodnak.

A városrész egyes foghíjain korunk formavilágában fogant házak épültek, a megújítási folyamat azonban teljes rekonstrukcióval valósul meg. Különösen jelentősé vált napjainkra a Batthyány tér, mert a Kelet–Nyugati Metro teljes üzembehelyezésével — 1972-re — az Észak-Buda közlekedése a Batthyány térhez csatlakozik, a tér a budai tömegközlekedés csomópontjává válik, megtartja műemléki jellegét, de funkciójában korszerűsödik és fejlődik. Ide kapcsolódik be a szentendrei HÉV, valamint a létesítendő új autóbusszközpont is. A Metro teljes megindulásával mintegy 60 000 fő lesz a napi utasforgalom. A Batthyány tér teljes átépítési költsége (a Metro költségein kívül) mintegy 350 millió forint lesz.

A Víziváros rekonstrukciója sok bontást kíván, az elavult épületek helyett új házak tömegét építik.



1. Budapest I., Batthyány tér 4. a XIX. sz. II. felében



Az alábbi adatok mutatják a bontás és építés mértékét:

Bontásra kerülő épületek száma:	126
Ebben levő bérlemények száma:	1050
Építésre kerülő új házak száma:	107
Ebben bérlemények száma:	4150

A Vízivárosban a házak száma ugyan kevesebb lesz a bérlemények száma azonban háromszorosára növekszik. A jelenlegi alacsony főpárkánnyal épült házak túlnyomó része eltűnik, és helyüket magas, korszerű épületek foglalják el.

A XVIII–XIX. századból fennmaradt vízivárosi épületek műemléki törvényünk védelme alatt állanak, restaurálásukról a Fővárosi Tanács gondoskodik, és a Víziváros rekonstrukciójával különösen nagy iramot vett az itteni műemlékileg védett épületek helyreállítása.

Az itt folyó restaurálási munkákat a könnyebb áttekinthetőség végett alfabetikus sorrendben tárgyaljuk, néhányat, melyek teljes felújítása régebben készült és most csupán homlokzati felújítást kap, összevontan ismertetjük.

A Víziváros közlekedési csomópontjává váló Batthyány téren a 3-as és 4-es sz. házak műemléki szintű restaurálása, korszerűsítése már évekkel ezelőtt elkészült, a rekonstrukciós munkák kapcsán gázüzemű fűtése, homlokzati felújítása szerepel. A 3. sz. ház restaurálása folyamatban (4.5. sz. kép) Jelentős azonban a Batthyány tér 7. sz. épület, és restaurálásával egy régen vajdó helyreállítási probléma oldódik meg.

Az épület az 1695-ben készült összeíráson (Zaiger: Über die Wasserstadt 1695) már szerepel (feltehetően korábban is állott valamilyen épület, mert az elvégzett régészeti kutatás, valamint a leletanyag erre enged következtetni), néhány év múlva 1720-ban már emeletes, és benne a Horgonyhoz címzett vendégfogadó. 1724-ben vásárolják meg a házat a vízivárosi plébánia céljára, és napjainkig is itt működik a plébániahivatal.

Az épület jelenlegi formáját több építési periódusban kapta. Az első épületrész a Batthyány téri szárny, ennek korabarrokk formában történt kiépülése 1696–1720 között volt. Lényegesebb átalakítást az új rendeltetés igényelte: 1724-ben a földszinten kápolnát, az emeleten plébániát és a lelkeszkedő jezsuita atyák lakhelyét alakították ki. 1746-ban a Szent-Anna templom szentélyének felszentelését követően az épületben levő kápolnát lakás céljára alakították át. 1754-ben déli irányba két teremmel bővítették, majd 1778, 1782 és 1787-ben, elemi iskola céljára tovább építették ezt a szárnyat.



2. Budapest Fő u. 14–16–18–20. a századfordulón



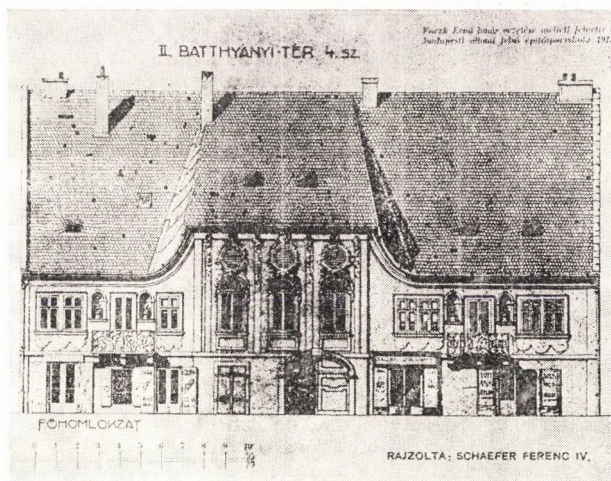
3. Budapest I., Fő u. 20. Kapisztor-ház rizalit mellvédmezőinek részlete

A Batthyány tér terepszintrendezése 1872-ben volt, feltehetően az épület bejárati kapuját is ekkor emelték meg. 1935-ben toldaléképítkezéssel kapta az épület mai beépítési formáját, ekkor csatolták az épülethez a Bem rakparti szárny előtt levő területet, melyet kertként használtak.<sup>2</sup>

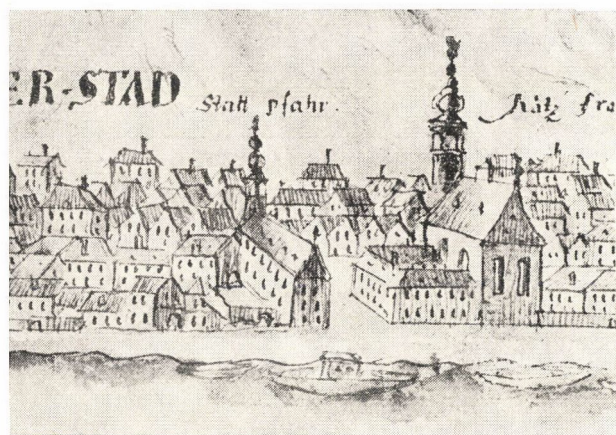


4. Budapest I., Batthyány tér 4. a XIX. sz. II. felében





5. Schaefer Ferenc: Batthyány tér 4. rajz



6. Budapest I., Batthyány tér 7. és környéke rajz



7. Weissenberg<sup>1</sup> Batthyány tér 7. festmény

A szerkezeteiben rendkívül avult és a városképet rontó épület felújítási munkája 1970. októberében vette kezdetét Jedovszky Éva tervei szerint.

Az épület tetőszerkezete igen korhadt, a csomóponti kapcsolatok fakötései szétlazultak, a korszerűtlen dőlt-székes fedélszék helyett bakdúcos fedélszék készült. Cserére került a csaposgerenda zárófödém is a faanyag avultsága miatt, és az új vb. födém beépítésével új vb. párkány készült téglaráfalazással. A tér rendezése végett a Batthyány téri járdánál szintösszillesztést végeztek, ezért az épület földszinti ablakai a terepszint fölé kerültek. A ház Batthyány téri szárnyában levő és megsüllyedt falszakaszok, ill. pilléreket megerősítették. Cserélték a főlépcső fokait, mivel azok a nagyfokú kopása betétezőssel — szilárdsági szempontok miatt — nem javíthatók. Az épület földszinti ablakainak kőkeretei is újonnan készültek a meglevőkkel azonos profillal. Korszerűsítették a lakásokat figyelembe véve az épület különleges jellegét (az emeleten a felsővízivárosi plébániahivatali, pápi lakások, közös ebédlő stb.).

Az egyházközség iratai között szerepel az Általános Osztrák Magyar Légészeti Társulat 1903. november 16-án kelt számlája, mely a Bomba téri plébánia gáztüzelésének beszerelésével kapcsolatos költségeket sorolja 325,58 Korona végösszeggel. Közel 70 évvel ezelőtt (nem tudjuk meddig) a plébániahivatalt már gázzal fűtötték.<sup>3</sup>

A Batthyány u. 25. sz. műemlék lakóépület restaurálása még 1961-ben megtörtént, így a mostani felújítás csak a szükséges elektroosztatikus szigetelési munkákat, a közben megrongálódott homlokzati architektúra javítását, burkolatjavításokat, tetőjavításokat, valamint a bádóg szerkezetek cseréjét vette tervbe.

A rekonstrukcióval kapcsolatos felújítási munkák 1970. áprilisában kezdődtek és 1970. augusztusában fejeződtek be Jedovszky Éva tervei alapján.

A hivatalos műemlékjegyzék szerint<sup>4</sup> 1815 körül épült, Zakariás<sup>5</sup> ugyancsak 1815 körül épültnek írja, mindkét adat feltehetően Horler Miklóstól<sup>6</sup> származik. Horler szerint 1815 körül épült, mert A. Johann Lipszky-féle 1810-ből származó térképen még nem szerepel.

A ház restaurálásakor az eredeti kapuszárnyakat javítás végett szétszedték, és a belső részen az alábbi feljegyzést találtuk: „Heinrich Enter, gebürdig aus Thessen — Cassel, Anno 1827. d. 8-ten August ist dieses Thor gemacht worden.”

A kapu 1827-ben készült, nyilván a ház építésével egy időben, ez tehát az egyetlen írott adat, ami a ház építési idejére utal. Miután tervek, leírások nem kerültek elő, az épület architektúrája sem mond ellene a véletlenül felbukkant évszámnak, így a ház építési idejét 1827-ben rögzíthetjük.

Corvin tér 2. sz. műemlékjellegű lakóépület zárt sorú, egyemeletes semlegesen átépített utcai homlokzattal. A ház 1700 körül épült, 1868-ban Knabe Ignác átépítette, ekkor kapta a maga nemében finom koraeklektikus archi-



8. XIX. sz.: Batthyány tér 7. festmény

tektúráját. A második világháborúban az épület megsérült, a megmaradt homlokzati díszítőelemeket 1950-ben teljesen leverték, és bár a nyomokban meglevő, régi fényképekről visszaállítható tagozatokkal az ismert homlokzati architektúra rekonstrukciójára a lehetőség kínálkozott, az épület helyreállításakor 1958-ban az akkor szerte divatos semleges (nikotex, mimikri) architektúrával állították helyre (Újhelyi Jenő terve).





9. Budapest I., Corvin tér 2.

A Víziváros rekonstrukciójában az épület homlokzatának felújítása, tetők, kémények javítása, elektroosztályozás, szigetelési munka 1970. májusában kezdődött és 1970. októberében fejeződött be Zimonyi László tervei szerint.

A Corvin tér keleti oldalát szegélyező műemlékileg védett ház sor legértékesebb eleme a *Corvin tér 3. sz.* épület.

Az évek óta vajdó helyreállítás, a különböző rendeltetésűnek szánt, végül továbbra is lakóépületként funkcionáló ház felújítása 1970. januárjában kezdődött T. Papp Melinda tervei szerint.

A ház több részletben épült, a homlokzaton levő Nepomuki Szent János-szobor kronosztikonos felirata szerint a Corvin térre néző épületszárny 1725-ben. Rosenfelt 1730. évi metszetén a ház látható. A homlokzatot a XVIII. század végén átalakították, és a ma is ismert copf architektúrát kapta, a nyílászáró szerkezeteket 1900 körül kicserélték és kisebb méretű ablakszerkezeteket helyeztek el. A dunai szárny különálló házként épült vagy a Corvin téri szárnnyal egy időben vagy néhány évvel később. Az emeleten a barokk korban egy lakás lehetett, mert a ma is meglévő barokk ajtók és vasalások egymásba kapcsolódó helyiségeket jeleznek. A két udvari szárny az épület harmadik építési idejéből, feltehetően a XVIII. század közepéről való.<sup>7</sup>

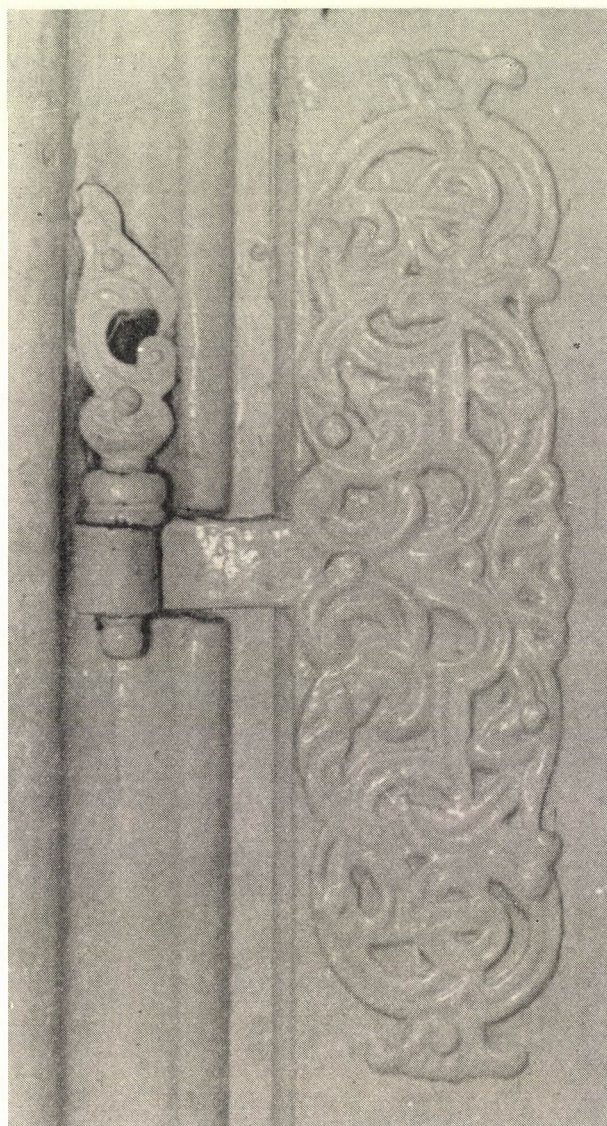
A restaurálási munkák megkezdése előtt az épületben 13 bérlemény volt (1 üzlet, ill. műhely, 1 üzletlakás és 11 korszerűtlen lakás, melyekből 3 egysejtű lakrész volt). A helyreállítással 6 lakást szanáltunk, 2 üzlethelyiséget kereskedelmi célokra alakítottunk ki, 6 lakást pedig korszerűsítve állítottunk helyre.

A Corvin téri homlokzat helyreállítására két alternatíva volt. Az egyik a fotók és a meglévő maradványok alapján copf homlokzat, a másik a megmaradt elemekkel komponált architektúra (copf főpárkány, barokk kökeret, eredeti kapuív stb.). Lényegében a klasszicizáló késő-barokk formálású, barokk részek megmentését is célzó tömör fakapus megoldású architektúra került helyreállításra. A rendkívül artistikus hatású udvarteret, ill. udvarképet tervezője megtartotta (Borsos László építész 1958-ban készített tervével a déli szárny arkádsorát

lebontani kívánta a kelet-nyugati szárnyban levő lakások levegősebbé és világosabbá tétele végett, ezt azonban a bizottság elutasította.)<sup>8</sup> A restaurálási munkák során az épület teljes szerkezeti megerősítése, fafödémek cseréje, új tetőszerkezet építése, szigetelés készült.

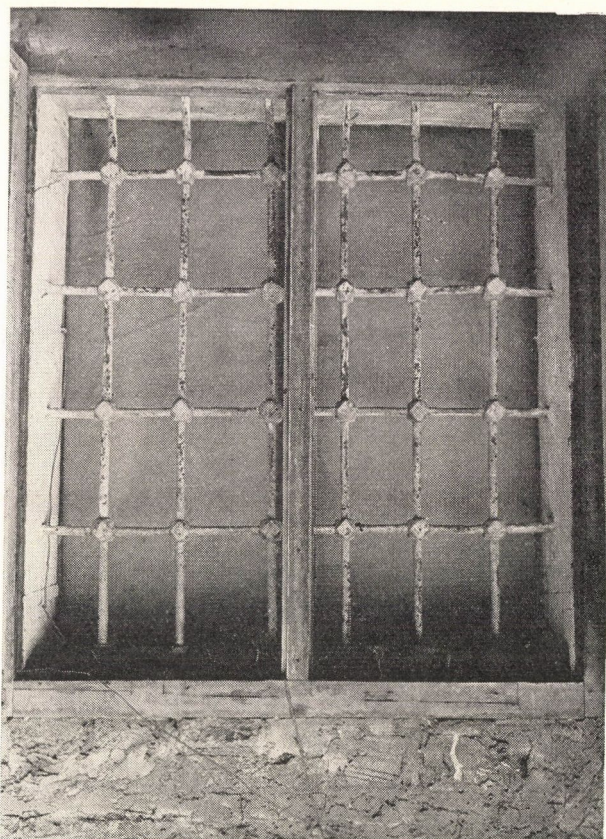
*Hunyadi János út 18. sz.* műemlékjellegű lakóépület a Víziváros felső szegélyénél már a Várlejtőn épült. A topográfia<sup>9</sup> szerint 1855-ben építette Reitter Ferenc saját magának. A tervező személyét Vámos vitatja<sup>10</sup> és szerinte Máltás tervezte. Komárik Dénes szintén Máltásban véli a tervező személyét.

Az épület többszöri átépítés után jelenlegi formáját 1934-ben nyerte. Műemléki értéket csupán a homlokzat képvisel, a belső neobarokk kialakítással eredeti beosztását teljesen elvesztette, az épület utcaképileg jöhet számba, mint a Várba fevezető útvonal műemlékileg védett objektuma. Restaurálásánál különösebb kikötés nem volt, az épületbelső tervezője – T. Papp Melinda – a célszerűségi követelményeknek megfelelően szabadon alakíthatta. A korábbi többszöri átépítés statikailag is képtelen állapotokat teremtett, és az épület helyreállításának elhúzódtását a közismert kivitelezői létszámlhiányon túl ez is okozta. Helyreállításával a Várlejtő egyik hangsúlyos épülete kapott új kontórt és a háború után szükségmegoldásokkal teremtett lakások helyett három bérlemény megszüntetésével korszerű lakások



10. Budapest I., Corvin tér 3. barokk ajtópánt





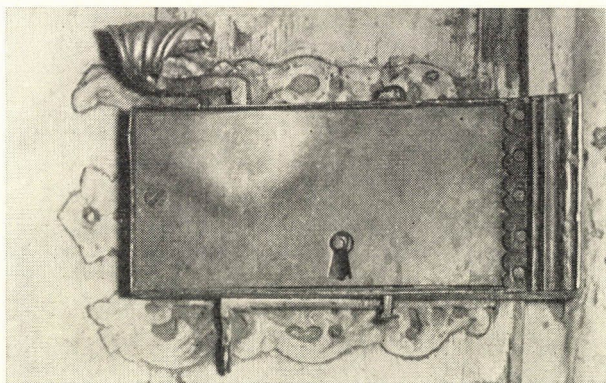
11. Budapest I., Corvin tér 3. török ablakrács

épültek. A helyreállítás 1969. augusztustól, 1970. októberig tartott.

Iskola u. 31. sz. műemlékjellegű lakóépület műemléki értéke csekély, a ház inkább mint a vízvárosi műemléki környezet tagja és e környezetben belüli sajátos városképi szerepe miatt védendő. 1958-ban ugyan végeztek rajta felújítást, azonban a csaposgerenda födémek cseréje nem került és a lakások többsége korszerűtlen maradt. Az akkori felújítás inkább városképjavító tevékenységnek tekinthető.

Az 1970. februárban kezdődött restaurálási munkával — tervező Szilárd István — a födémek cseréjén kívül teljes korszerűsítést végzett, négy lakás szűnt meg, melyeknek alapterületéből biztosítottuk a korszerűsítéshez szükséges területet.

Az épület északi részéhez csatlakozó házat a Vízváros rendezésével lebontották, helyét parkosítják, az Iskola u. 31. sz. épület (északi tetőszerkezetét ezért lekonytolták) így szabadon álló épületté vált, északi falára került a Vám u. 7. sz. műemlék lakóépület lebontásából kikerült



12. Budapest I., Corvin tér 3. barokk zár

vörös márványkút. Az Iskola u. 33. sz. ház lebontásával a zárt sorú beépítés sarokelemét adó műemlékileg védett Iskola u. 31. sz. házat szervesen és városképileg kedvezőtlenül leszakították.

Iskola u. 32. sz. városképi jelentőségű lakóépület felújítása 1970. júliusában vette kezdetét Budai Aurél tervei szerint.

A házat 1854-ben Krölich Antal építette saját magának, 1900 körül az emelet középső tengelye elé vasbeton erkélyt építettek.

Az épület hátsó udvari szárnya (műemléki szempontból értéktelen) városrendezési szempontok végett lebontásra került (4 lakás), és helyén játszótér létesül. A megmaradó részben 4 korszerűtlen alaprajzú lakás volt a főlépcsőházat az egyik bérő használta, ezért ezen a részen az egyik földszinti lakásba és az emeleti lakásokba való bejárás csak a másik lakáson keresztül volt lehetséges. Az eddig csupán személyforgalomra használt 70 cm. széles melléklépcső is lebontásra került, a főlépcsőház közösségi tételével feltétlenül szükségessé vált a jelenlegi bérleményhatárok és méretek megváltoztatásával korszerű alaprajz kialakítása.<sup>11</sup> A csaposgerenda födémeket vasbeton födémre cseréltük, a mászókérményeket megszüntettük, és a korszerűsített alaprajznak megfelelően készültek a felújítási munkák.

Iskola u. 34. sz. műemlékjellegű lakóépület restaurálási munkái 1970. augusztusában kezdődtek Budai Aurél és Kovács Miklósné tervei szerint.



13. Budapest I., Iskola u. 32



14. Budapest, Iskola utca a századforduló után





15. Budapest V., Arany János u. 15. és környéke. Térkép 1820 körül

Az épület magját képező földszintes barokk ház 1700 körül épült, mesterének nevét szorgos levéltári kutatással sem sikerült megállapítani. 1820-ban Kaesz András építteti fel a ma is álló Iskola u. 34. sz. házat a telken álló földszintes barokk ház felhasználásával úgy, hogy az utcára merőleges hosszszelvényű épület mellé építik fel a kapualjat, az utcától számított harmadik helyiségből lépcsőházat alakítanak, és ennek záróvonalában egy emeletet építenek a földszintes épületre. A szakirodalomban<sup>12</sup> a tulajdonos neve tévesen szerepel „Hechs”-nek, az helyesen: Kaesz, melyet hol Kaessnek, Keesnek, legtöbbször Käß-nek írnak, foglalkozása nem szabó, hanem kovácsmester (bürg. Schmidtmeister).<sup>13</sup>

A felújítás az elektroozmotikus szigetelést, korszerű lakások alakítását, a fafödémek szilárd födémre történő cseréjét, mászókémények átépítését és igényes homlokzati helyreállítását tervezte, úgy, hogy az üzletbejáratra új kétszárnyú tölgyfa ajtó és spaletta, a kirakatablakra új tölgyfa ablak készült más épületről lebontott és a helyszínre beszabott műemléki betétráccsal.<sup>14</sup>

\*

A Víziváros rekonstrukcióját megelőzően indult meg a Belváros rekonstrukciója, melynek két évet felölelő műemléki restaurálási munkáiról itt a lap hasábjain már beszámoltunk.<sup>15</sup> Az alábbiakban az azóta végzett restaurálásokat és a kutatás során előkerült új adatokat ismertetjük:

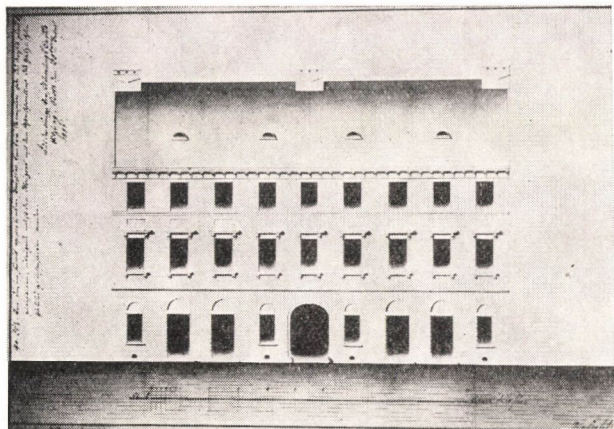
Arany J. u. 15. sz. műemlék lakóépület restaurálási munkái 1970. októberében kezdődtek, és a kiviteli szer-

ződés szerint 1973-ban fejeződnek be Nagy László tervei szerint. A ház építési idejét architektúrája alapján Zakariás<sup>16</sup> 1810. körül épültnek írja, s mivel a levéltárban tervek nem talált, építésszt ismeretlennek jelzi.

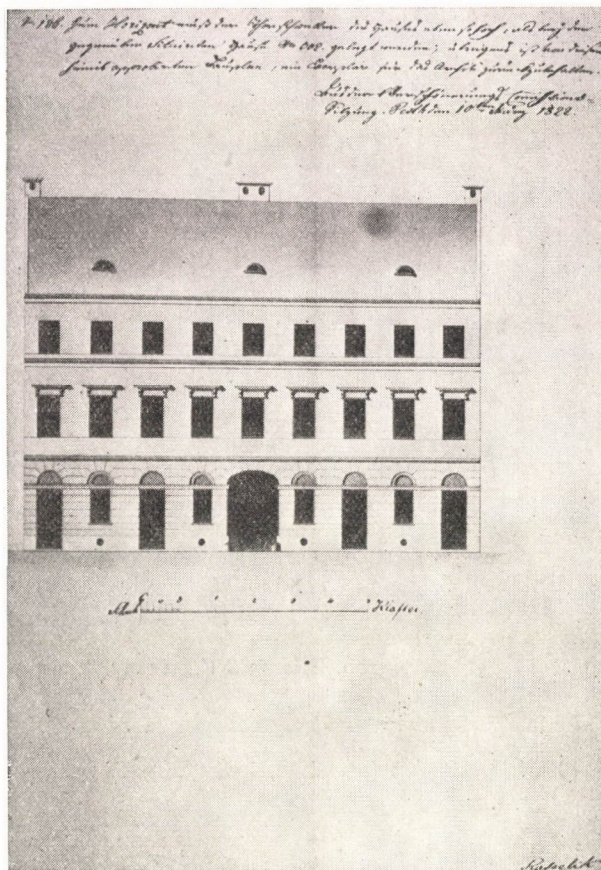
A ház a Lipszky-féle térképen nem szerepel, tehát 1810 után kellett épülnie, és folytatólagosan az Október 6 u. 22. sz. házhoz épült legnagyobb részét 1812–1820 között, több részletben — feltételezhetően az Sz. B. anyagában ezért nincs teljes terv —, s azzal egy épületnek tekintették. Nyilván ezért nem is szerepel az engedély nélkül épített házak jegyzékében. Az emeletek formálása azonos a szomszédos Október 6. u. 22. sz. sarokház Arany J. u. 15. sz. házhoz csatlakozó homlokzatával. A 2. sz. lépcsőház rácsa teljesen megegyezik az Október 6 u. 22. sz. ház lépcsőházzal. A közös formákon túl az együttépítésre legfőbb bizonyíték az 1813–1820 közötti időből származó térkép (Hadtört. Múzeum térkép-tára G. I. 4. 74) — mely a telekkonfigurációt is jelzi —, ez pontosan rögzíti az Október 6. utcai saroképületet, s rajta szerepel az Arany J. u. 15. sz. ház utcai szárnya is. Fentiek szerint a ház építése azonos az Október 6. u. 22. sz. ház mesterével, Kassalik Fidéllel.<sup>17</sup>

Az építtető Ürményi József kaszárnyának, illetve tisztai háznak építtette; a Blaschnek-térkép 1831-ben a házat sárga színnel katonai épületként jelöli, így ez igazoltnak tekinthető. Az épületen napjainkig több kisebb átalakítás volt, a ház egészének arculatát azonban nem változtatta meg. Restaurálása évekig húzódott — az 1960-as évek elején lebontása is felvetődött a magas felújítási költségek miatt —, pedig az épület kivételes kvalitása fenntartása mellett szölt. Műemléki jelentőségét

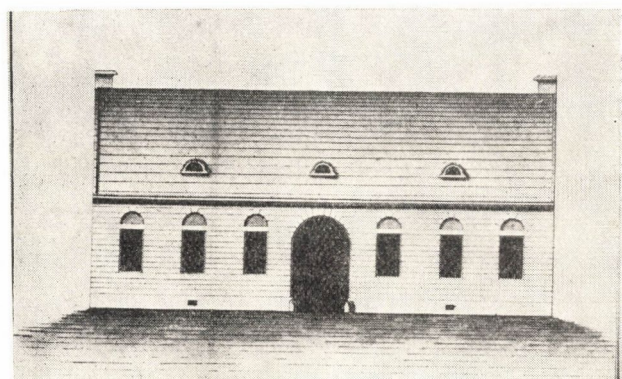




16. Budapest V., Arany János u. 15. Kasslik Fidélt terve



18. Budapest V., Arany János u. 15. Kasslik Fidélt terve

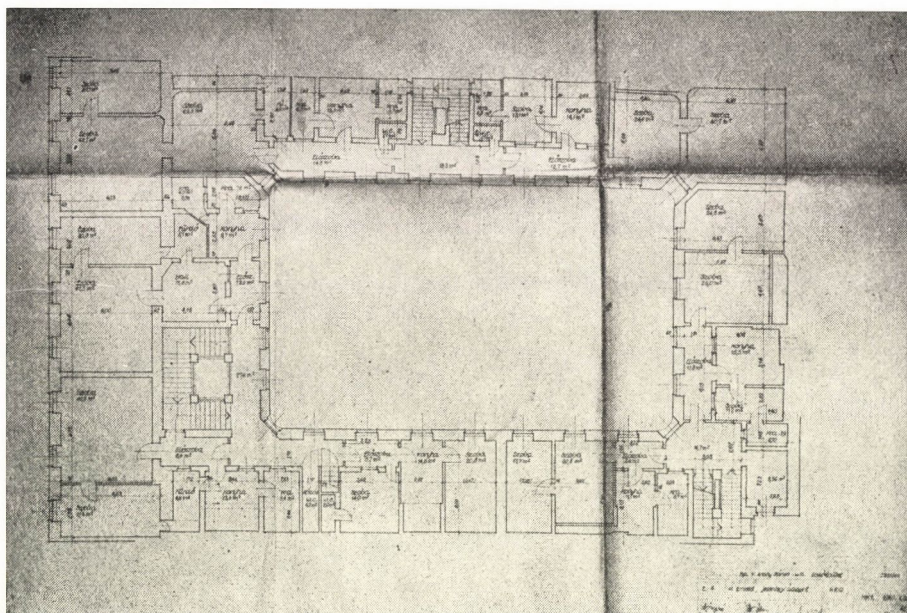


17. Budapest V., Arany János u. 15. Kasslik Fidélt terve

növeli, hogy fővárosunk legrégibb, a XIX. század első harmadából fennmaradt első függőfolyosó nélküli fogatolt bérháza. Városképi értéke is jelentős, mert az Arany János utca déli oldalán elhelyezkedő tömb Pest leghosszabb összefüggő műemléki épületsora. Nagyobb szakaszon már csak itt fedezhető fel az empire Pest.

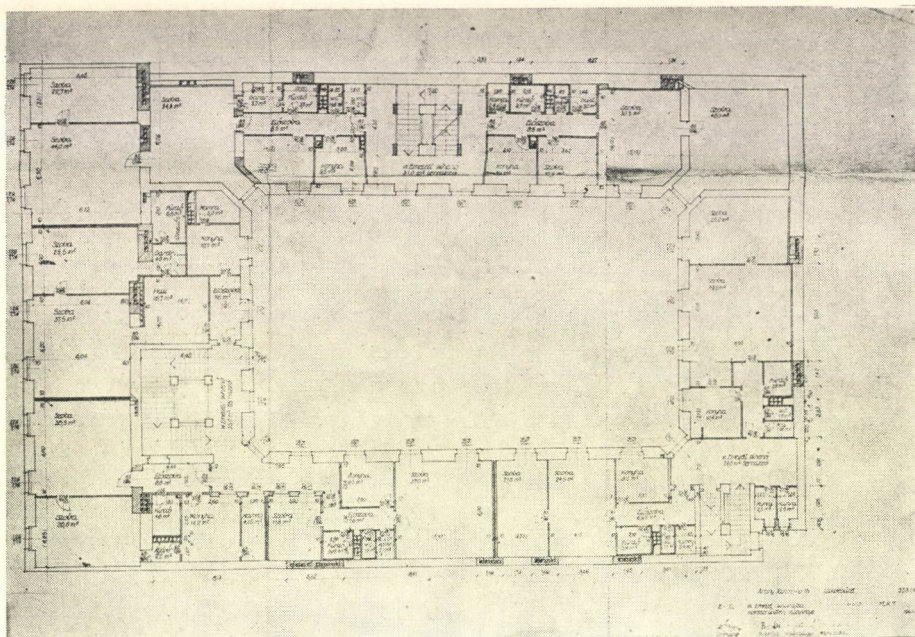
A jelentős műemléki és városképi értékre tekintettel külön vizsgálat alá került<sup>18</sup> az épület többféle lehetőségű helyreállítása, és pedig:

- a) lakóházként történő helyreállítás a lakások korszerűsítésével,



19. Budapest V., Arany János u. 15. III. emelet jelenlegi állapot

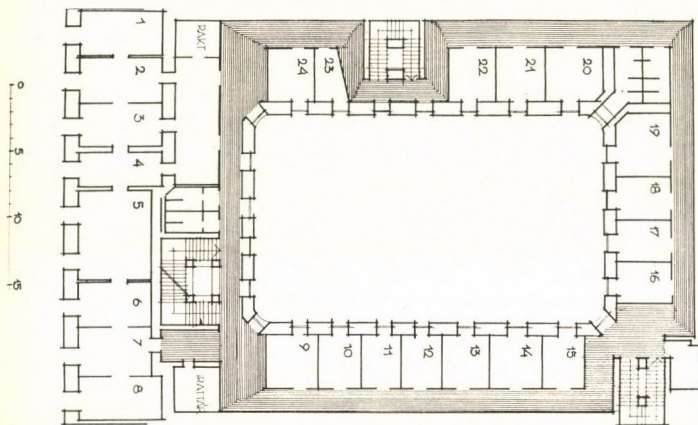




20. Budapest V., Arany János u. 15. III. emelet korszerűsítési terv 1960

- b) lakóházként történő helyreállítás, de korszerűsítés nélkül,
- c) középületként (irodaház, kollégium stb.) történő helyreállítás.

Az újraelőállítási hányad az elemzés során az alábbi adatokat eredményezte: a) esetében 57,5%, b) esetében 50,9%, c) esetében 68,2%. Legkedvezőbbnek az a) alternatíva látszott, mert valamennyi lakás korszerűsítését is magában foglalta. Ezért a jelenlegi épületfelújítással a rossz állapotban levő fafödémek cseréjére kerülnek, és az új vb. födém készítésével a lakások korszerűsítve lesznek. Átépítésre kerülnek a régi mészókémények, megszűnnek a közös W.C.-k, az épületben üzemelő munkásszálló helyén is korszerű lakások épülnek.



21. Budapest V., Arany János u. 15. felhasználási javaslat., Irodaház

Eötvös Loránd u. 2. sz. kétemeletes, szabálytalan négyszög alaprajzú három utcára néző homlokzatú műemlék lakóépület felújítási, korszerűsítési és árkádosítási munkái a megkötött kiviteli szerződés szerint 1969. november 10-én, ténylegesen decemberben kezdődtek Gimesy Béla – Sedlmayer Jánosné tervei szerint.

A telek Veres Pálné utcai szakaszán a XVIII. században épült egyemeletes barokk ház állott (Cukor utcain

földszintes), melynek látható maradványa a Veres Pálné utcai szárnyon levő fiókos dongaboltozat, ugyancsak ezen a szakaszon a homlokzat ablakainak páros elhelyezése – bár a nyílászáró szerkezetek mai formájukban klasszicisták –, valamint a Veres Pálné utcai homlokzaton a lehullott vakolatréteg alatt a földszinti ablakosor és a föltte levő választópárkány között barokk párkánynak nyomai voltak, melyet a klasszicista homlokzat kialakításakor és az ablakok föltti félköríves lezárás vakolásával eltüntettek.

Gedai<sup>19</sup> azon megállapítása, hogy a barokk épület emeletes volt, részben téves. (Gedai szerint csak a Veres Pálné utcai épületrész állott, ez valóban egyemeletes volt, a Cukor utcai rész földszintes, feltételezhetően Zakarias<sup>20</sup> téves adatát vette át.) A telken a maival megegyező konfigurációjú barokk épület állt, amint azt a Rómer Flóris-féle 1758-as térkép mutatja. 1841. júl. 1-i kelettel<sup>21</sup> Laurent Zofahl és Joseph Tüköry Baumeisterek szakvéleményükben – amely Ráth Károly házának egyemeletesre való kiépítési terveiről készült – utalnak egy már álló földszintes boltozatos építményre. Ráth az építkezést már megkezdte, amikor a tervet jóváhagyás végett a Baucomissionnak benyújtotta. A tervek Hild József szígnóját viselik, és az írásos anyagban is őt jelölik tervezőként. A szakvélemény szerint a régi épület falai nem elég teherbírók, ezért a ráépítést ilyen falvastagságok mellett nem látják célszerűnek, Hildet a Grundbuchban lefektetett méretek szerinti megerősítésre szólítják fel, továbbá apróbb változtatásokat írnak elő.

Az építkezés közben Ráth Károly újabb kérelemmel fordul a Szépítő Bizottsághoz, hogy házát egyemeletesről kétemeletesre építhesse, tervet azonban Hild rendkívüli elfoglaltságára való tekintettel nem nyújt be, azonban ígéretet tesz, hogy a tervek az építkezés megkezdése előtt bemutatja. Kérését azzal indokolja, hogy a már álló épület falai csupán elenyésző mértékben vékonyabak az előírásosnál, és hivatkozik arra, hogy a falak megfelelőek, azt a kiküldött szakértők is elég vastagoknak (?) találták. Az előzőekben ismertetett szakvéleménnyel ellentmondó része talán azzal magyarázható, hogy a két szakvélemény között léteztek akták, amelyek azóta elkallódtak.

August Erhard városi mérnök a Szépítő Bizottsághoz intézett feljegyzésében<sup>22</sup> a második emelet építését, mivel az emelet az elsőhöz azonos beosztású<sup>23</sup> a terven megadott falvastagsággal engedélyezi. Ezen már a változtatott kaputerv szerepel.





22. Budapest V., József Attila u. 16. festmény

Az épület feltételezhetően 1841-ben készült el, mivel Ráth sürgetésének indokául levelében azt hozta fel, hogy még a rossz idő beállta előtt a munkát el kívánja végeztetni.<sup>24</sup> A felépült ház és a terv között csupán csekély változtatás észlelhető: a kapu feletti I. emeleten levő ablak konzolos szemöldökkel készült, a II. emeleten szemöldök nélküli (a terven ez is szemöldökkel szerepel), a lépcsőház földszinti pilléreinak száma a terven kettő, valóságban egy készült. Az épület sarkán (Veres Pálné és Eötvös L. u. sarkon) volt az „Arany Oroszlán” patika.<sup>25</sup> Landerer József pozsonyi patikus 1794-ben Pestre települt, és a Kecskeméti kapunál nyitott gyógyszerterázt. 1806-ban Petz Sámuel tulajdonába került a patika, és 1810-ben költöztette a jelenlegi Eötvös L. u. 2. sz. alá.

Az épületen jelentős átalakítás nem történt. 1870-ben készült ugyan emeletréépítési terv, ezt 1870. július 14-én Pest Szabad Királyi Városi Tanácsa jóvá is hagyta, szerencsére az építkezés nem valósult meg. 1923-ban az Ecclesia Egyházművészeti Rt, a Veres Pálné utcai részen az 1., 3. és 4. tengelyben végeztetett kisebb átalakítást, melynek az eredeti asztalosmunka áldozatul esett, 1931-ben a gyógyszerterázi rész íves nyílásait szüntették meg, a háborús eseményeket viszonylag sértetlenül vészelte át, ezután néhány lakásleválasztással módosult az eredeti terv.

Az épület helyreállítása műemléki szempontból nem volt problematikus. Az első építési periódus, a barokk épület nem volt helyreállítható, sőt — mivel a homlokzaton már nem volt jelentősebb nyoma — be sem mutatható. A most befejezett restaurálás a klasszicista architektúra helyreállítását és az árkádosítást vette tervbe.

Az épületben a restaurálási munkák megkezdése előtt zömében félkomfortos, külső W.C.-s elrendezésű lakások voltak, az átépítéssel komfortos, igényes lakások készültek. A komfortizáláshoz szükséges alapterületet

három lakás szanálásával biztosítottuk. Brilláns ötletből fakadóan a legépebben megmaradt „füstös” konyhák helyreállítása a műemléki szempontok, valamint a modern konyhatérkiképzés elveinek összehangolásával került helyreállításra. Tervezője az építési szabályzattal szemben kompromisszumos megoldást keresett, és a szükséges konyhák helyett az eredeti szerkezet megtartása érdekében az előtérrel egyterű főzőfülkét tervezett, és a csekély alapterületre tekintettel beépített bútort került berendezésként.

Az épület árkádjának végfalára — az „Arany Oroszlán” patika helyének bemutatására — díszburkolat készült, mely két részből áll: a hat táblából álló ornamentális márvány intarzia (anyaga: 1. Danubia 3, 2. Hungária I., 3. Siklósi rózsza, 4. Siklósi sárga, 5. Ruskikai fehér, 6. Szovjet Koelga). A kb. 3 cm vastagságú lapok patikaedényt ábrázoló formával készülnek (kifaragással, ill. kivágással) polírozott kivitelben. Az intarziatáblákon kívüli falfelület hézagmentesen készített hőkezelt tufaburkolattal készült, színezőanyag nélkül, natúr szürkés-fehér színben. A pillér tengelyében a kosárvívválvonalának magasságában került elhelyezésre a vörösrézről galvanoplasztikás úton készített és aranyozott oroszlánfej, alatta felirat: A MOSTANI ÁTJÁRÓ HELYÉN VOLT AZ ARANY OROSZLÁN PATIKA 1810–1953. FŐVÁROSI TANÁCS V.B. 1970.<sup>26</sup>

Guszev u. 3. sz. műemlékjellegű lakóépület restaurálási munkái 1970. novemberében kezdődtek Gimesy Béla tervei szerint.

Az épület eredetileg kétemeletes volt, klasszicista formálású, 1829-ben tervezte Brein Ignác báró Steinlein Eduard részére.<sup>27</sup> 1853-ban Kauser Lipót III. emeletet építtet rá, és romantikus architektúráját is ekkor kapta.<sup>28</sup> Az 1829. évi építkezés és az 1853-as átalakítás adta meg



az épület alaprajzi elrendezésének magvát. A későbbi belső átépítések már csak kuszálták, áttekinthetetlené tették az eredeti alaprajzokat, s noha mellékhelyiségek kialakítását célozták, elrendezésükben teljesen lerontották az eredeti koncepciót és esetleges elhelyezéssükkel mai építészeti szabályzatunk számos pontjával ellentétesek.<sup>29</sup> Az utcai homlokzat — a sérülésektől eltekintve — változatlanul fennmaradt, csupán 1908-ban kapott építési engedély alapján szereltek fel kívülről csukható vaslemez szárnyakat. 1909-ben az udvarra üvegfedél-terv készült, 1932-ben mint a Pénzügyi Minisztérium Országos Biztosító Intézetének székházában végeztek belső átalakítást az I. emeleten. 1941-ben a kapu mellett jobbra eső első ablak mellvédjét bontották le, 1954-ben udvari toldalékot építettek, 1962-ben az EKISZ Vegyesruházati KSz. belső átalakításokat, válaszfalbontásokat végeztetett a földszinten és az I. emeleten.<sup>30</sup>

Hogy az eredetileg felépült klasszicista házról fogalmat alkothassunk, össze kell vetnünk a PSzB. 4579. sz. alaprajz sorozatát és a PSzB. 17108. sz. rajzait. (Az utóbbi számú tervek az 1853-as átalakítás tervrajzai, de eltérő színnel szerepel rajtuk az eredeti klasszicista állapot is, így kitűnő kiindulási alap.)

A meglevő alaprajz a szerényebb klasszicista sorházak szokásos típusát tükrözi és belőle a homlokzatra is következtethetünk. A középtengely a nagy kapuval és jobbra-balra egy-egy kisebb ajtóval enyhe rizalitot képezett. A földszinten egymástól egyenlőtlen távolságban levő és eltérő méretű ajtók a klasszicizmus nyugalmtól távol álló hatást kelthettek. Építési idejekor a környék még beépítetlen volt, Hild János harmincas évekbeli térképe jól mutatja a beépítettség mértékét. A ház 1829-ben a Zwei Adlergasse 2. sz. telken épült, mellette a sarkon egyemeletes ház állott, melyet Brein Fülöp épített. A tulsó oldalon épület nem állt, és a következő ház már a 13. számú volt. Az utca másik házsora — épületünkkel szemben — még nem volt, csak északi része létezett szórányosan beépítve.

A klasszicista homlokzat kissé zavaros megjelenésén az 1853. évi átépítés lényegesen változtatott. A feltűnően széles, és a ráépítés következtében magas homlokzat nagy felületét a romantikus átalakítás egységessé, harmonikussá tette. A homlokzat architektúraelemei igen sokfélék, sokkal gazdagabbak, mint a klasszicista homlokzaton lehetnek; rozettás, palmettás, fogoros díszek váltják egymást a nyílások szemöldöke fölött s a párkányokon. A középtengely rizalitját a romantikus homlokzaton eltüntették, helyette a ház két széle lép enyhén előre és az ikerablakkal kap hangsúlyt.<sup>31</sup>

A díszes, romantikus fogalmazású főhomlokzat 1853. évi átépítésének ornamentikájából ugyan kevés számban fellelhető ép rész maradt, de elsősorban található annyi, amennyi a homlokzat hiteles helyreállításához szükséges, így az utcai homlokzat restaurálása nem problematikus. Az udvari homlokzat jellegtelen, a tucatbérházak sivár udvarait anticipálják.

A teljes földemcserevel egyidejűleg a lakások korszerűsítésre, a mázőkémények átépítésre, a földszinti toldalék, iroda és porta, a nyitott fészter és az anyagszűzda elbontásra kerülnek, és ezzel az udvarkép zavarossága megszűnik.

József Attila u. 16. sz. háromemeletes műemlék lakóépület felújítási és korszerűsítési munkái 1969. decemberében kezdődtek Szabady Sándor tervei szerint.

A hajdani Új-piac téren (ma Engels tér) a Fürdő utca (ma József Attila utca) és a Bálvány utca (ma Október 6 utca) sarkán állott Morodai Derra Naum görög vászonkereskedő kétemeletes háza. Az épületnek sem a tervezőjét, sem építési idejét nem ismerjük. Feltehetően a XIX. század elejéről való, mert a tér egyik legkorábbi épülete a „Marokkói udvar” volt (néhány éve lebontották), és ez a XVIII. század legvégén épült. A Derra-ház az 1838. évi árvíz alkalmával megsérült (sarokrésze leomlott). A szentánú így ír róla: „... a városban lévő kevés szigetek, melyek közül főképpen az Új piac sok ezeknek nyújtott menedéket... ki-ki idefutamodott, főképpen Derra házának váratlan bedölése után, mely közönséges rémületet gerjesztett...”<sup>32</sup> Az árvízben összedőlő házat a

Homművész is említi,<sup>33</sup> Barabás Miklós pedig akvarellben örökíti meg.

Az árvíz után Hild József kap megbízást a ház újjáépítésére.<sup>34</sup> A kor szokása szerint a kivitelben eltérések mutatkoznak a tervvel szemben. Így pl.: az épület és a rizalit szegélyére díszes fejezetű lizénák kerültek, az attikafal rövidebb (nem a rizalit teljes terjedelmében készült). A 2 + 7 + 2 tengelyszámmal szemben a kivitelezéskor 1 + 7 + 1 axis készült, az I. emeleti ablakok mellvédmezőjébe ballusztorsor került.

1924-ben a földszintet teljes terjedelmében működtető portálokkal átalakították, belül a Guszev utca felé eső oldalszárnyban raktárakat építettek, módosították a pincelejárót. Az I. emeleti két oldalszárnyon belső átalakításokat végeztek, némi módosítás a III. emeleten is volt. A padlástérből egy részt mosókonyha-helyiség céljára vettek igénybe, és a csapogerenda fölé porosz-süveg boltozat került. 1932-ben végzett átalakításkor a lakásokat komfortizálták. 1934., 1937., 1947., 1950-ben portálépítéseket végeztek, majd ezután még néhány kisebb átalakítás történt.<sup>35</sup>

A most folyó restaurálással egy időben teljes földemcsere készül a bérlemények párhuzamos korszerűsítésével, a kémények átépítésével, a további kéményszükséglet termofor-kéményekkel történő pótlásával. A belső helyiségek szellőzését ugyancsak korszerű előre gyártott elemek alkalmazásával oldotta meg tervezője, így a szerkezeti — vegyes falazatból készült — főfalak állékonyságát újabb vésesek nem csökkentik. A lakások korszerűsítésével lehetőség nyílik az udvari homlokzat nyílásainak rendezésére, a bejáratok egymás fölé helyezésére és az eredetitől eltérő szerkezetek kicserélésére.<sup>36</sup> Az épületben 27 + 6 társbérlet van, a korszerűsítéssel minden lakás önálló komfortos bérleménnyé válik. Az utcai homlokzaton megtalálhatók az összes eredeti tagozatok, így a hiányok pótlása nehézségbe nem ütközik. A földszinti architektúrát csúfító jelenlegi portál cserélve lesz, és a földszinten ABC-áruház kialakítására kerül sor.

Magyar u. 11. sz. városkép-jelentőségű lakóépület restaurálási munkája 1970. márciusában vette kezdetét Csángó Andrásné és Bogdy János tervei szerint.

A kétemeletes romantikus épület terveit 1858-ban Hild Károly készítette Gohl Antal számára.<sup>37</sup> A meglevő homlokzati tervtől a felépült ház csak néhány díszítő motívum tekintetében tér el. Bierbauer<sup>38</sup> szerint a ház egyemeletes részét Brein Ignác építette Mathias Stumm részére. Ezt a téves adatot vette át Zakariás.<sup>39</sup> Bierbauer által megadott irat és terv<sup>40</sup> ugyanis a Franzstadt Unger-gasse (mai Liliom utca) akkor 365. sz. telken építendő házra vonatkozik, melyet Brein Ignác tervezett Mathias Strumm részére. A mai Magyar utca viszont a belvárosi (Innere Stadt) Unger-gasse-val azonos és a 11. sz. ház telkének száma 501/a volt.<sup>41</sup> A ház tehát teljes egészében 1858-ban épült mai formájában, melyen lényeges változtatás nem történt.<sup>42</sup>

A felújítás megkezdése előtt 7 komfortos, 1 fél-komfortos és 1 komfort nélküli lakás volt, melyek ház épület tatarozásával komfortossá váltak. A meglevő kémények javarésze mázőkémény volt, ezeket a kivitelezéskor bebetonozással megszüntették, és az új kémények java része a főfalakban horonyvéséssel, féltégla elfalazással készültek. Az átépítéssel az I. és II. emeleti lakások, ill. a lépcsőház feletti csapofödémek szilárd földemet kaptak. Az utcai homlokzat meglevő földszinti kötökos ablakai az emeleten levő ki-benyíló ablakkal azonos szerkezetű és formájú cseréjével egységes hangulatot ad az egyébként szerény formálású architektúrának.

Műemlékeink megóvását ma már egyre többen o hajtják. Különös jelentőséggel bír a régi városrészek olyan megújítása, ahol a sajátos értéket jelentő műemlékeleg védett épületek restaurálása mellett az állagában elavult, alaprajzában és felszereltségében korszerűtlen, építőművészileg jelentéktelen épületekkel zsúfolt beépítési mód fellazítását, levegősebbé tételét is elvégzik. A most folyamatban levő városrész-rekonstrukciónál ez történik.

Perehazy Károly



# RESTAURIERUNG VON UNTER DENKMALSSCHUTZ STEHENDEN WOHNGEBÄUDEN BEI DER REKONSTRUKTION VON STADTTETLEN

Die Erneuerung der historischen Stadtteile ist wie in der ganzen Welt, so auch in Ungarn ein bedeutendes Problem. In unserer Studie untersuchen wir nicht die Entwicklung und die Veränderungen der Struktur der Stadt, sondern beschäftigen uns mit den Denkmalsrestaurierungen, die in die Stadtteilrekonstruktionen fallen. Bei der Rekonstruktion der *Vízváros* (Wasserstadt, Stadtteil von Budapest) werden viele niedrige veraltete Gebäude abgerissen und an ihre Stelle hohe Gebäude eingefügt, gleichzeitig wird jedoch die wissenschaftlich authentische Wiederherstellung der Baudenkmäler durchgeführt. Bei der wissenschaftlichen Forschung der zu rekonstruierenden Gebäude der Wasserstadt und Innenstadt von Budapest kamen viele neue Angaben zum Vorschein, die nicht nur zur authentischen Wiederherstellung Anhaltspunkte gaben, sondern auch unsere architekturgeschichtlichen Kenntnisse vervollständigten bzw. diese in ein anderes Licht stellten.

So kennen wir die Baugeschichte des Bandenkmals Budapest I. Bezirk, Batthyány-Platz 7 in allen Details; die Bauzeit des denkmalgeschützten Gebäudes I. Batthyány-Str. 25 wurde durch ein zufällig gefundenes Dokument geklärt, die wissenschaftliche Forschung bewies drei Bauperioden des Gebäudes I. Corvin-Platz 3, Archivdokumente klärten den Architekten und die Bauzeit des Hauses V. Arany-János-Str. 15, die Baugeschichte des Baudenkmals V. Eötvös-Loránd-Str. 2 bzw. des baudenkmalartigen Gebäudes V. Guszev-Str. 3 und den Architekten und die Bauzeit des Hauses V. Magyar-Str. 11.

Die Restauration der Gebäude bedeutet nicht nur eine authentische Wiederherstellung, sondern auch deren Modernisierung, da diese Gebäude unter Denkmalschutz stehen und noch jahrhundertlang zu erhalten sind. Darum ist die Restaurierung ohne zeitgemäßen Grundriß und zeitgemäße Ausrüstung unvorstellbar.

## J E G Y Z E T E K

<sup>1</sup> Dr. Gerő László: A „Várostarténet és építés történeti városokban” c. akadémiai munkaközösség első, második és harmadik nemzetközi konferenciája. Az Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények 1961/1–2 sz. 243–278. o.

<sup>2</sup> Tudományos dokumentáció a Bp. I., Batthyány tér 7. sz. műemléki lakóépületre. (Készítette: Ratkai Ida)

<sup>3</sup> Mohácsy Gyula plébános bocsátotta rendelkezésemre az adatot.

<sup>4</sup> Főv. Műemlékfelügyelőség. Budapest Műemlékjegyzéke ÉM. Építésügyi Tájékoztatói Központ Bp. 1967. 25. o.

<sup>5</sup> Genthon–Zakariás: Magyarország művészeti emlékei III. kötet 13. o.

<sup>6</sup> Pogány–Horler: Budapest műemlékei I. 618. o.

<sup>7</sup> Főv. I. ker. IKV. Műemléki osztály. Tudományos dokumentáció az I., Corvin tér 3. sz. műemléki lakóépületre. (Készítette: R. Ratkai Ida)

<sup>8</sup> 1958. március 18-án. A tervbírálaton részt vettek: Borsos László, tervező, Pogány Frigyes, Horler Miklós, Gerő László, Kisléghy Nagy István, Kacziba Ferenc, Pereházy Károly. A bizottság elutasításának indoka: „Az árkádsor és az emeleti loggiasor lebontását helyteleníti, mert 1,20 m-es szakasszal bővílné ugyan az udvar, de az az előny, amit a lakások ezzel nyernének, nem áll arányban azzal a veszteséggel, amely a rendkívül artiztikus hatású udvartér eredeti jellegét érintené.”

<sup>9</sup> Pogány–Horler: i. m., Genthon–Zakariás: i. m.

<sup>10</sup> Művészettörténeti Értesítő 1962. XI. évf. 1. szám. 87. o.

<sup>11</sup> Kovács Miklósné tervezői műleírása.

<sup>12</sup> Pogány–Horler: i. m. 675. o.

<sup>13</sup> Tudományos dokumentáció a Bp. I., Iskola u. 34. sz. házra Főv. I. ker. IKV. Műemléki osztály. (Készítette: Bibó István)

<sup>14</sup> Budai Aurél tervezői műleírása.

<sup>15</sup> Pereházy Károly: Műemlék lakóépületek restaurálása a pesti belváros rekonstrukciójában. Művészettörténeti Értesítő 1969. évi 4. sz. 285–294. o.

<sup>16</sup> Genthon–Zakariás: i. m.

<sup>17</sup> Főv. Tan. V. B. HKI. Műemléki osztály Tudományos dokumentáció a Bp. V., Arany J. u. 15. sz. műemlék lakóépülethez. (Készítette: Bibó István)

<sup>18</sup> A vizsgálatot végezték: Erdei Ferenc, Korányi Attila, Román András.

<sup>19</sup> Főv. Tan. V. B. HKI Műemléki osztály. Előtanulmány a Bp. V., Eötvös L. u. 2. sz. műemlék lakóépület helyreállításához. (Készítette: Gedai István)

<sup>20</sup> Genthon–Zakariás: i. m.

<sup>21</sup> Főv. Levéltár: PSzB 9126.

<sup>22</sup> Főv. Levéltár: PSzB 9295.

<sup>23</sup> (diese Tracht dem ersten Stocke ganz gleich herzustellen angetragen, und sonach Mauer auf Mauer zu tuhen kommt)

<sup>24</sup> „Tudományos kutatás” a Budapest V., Eötvös Loránd u. 2. sz. lakóépület helyreállítási munkáihoz. (Készítette: Tóth Melinda)

<sup>25</sup> Sztankay István: A gyógyszerészetre és a budapesti gyógy szertárakra vonatkozó adatok 1935. 187–189. o.

<sup>26</sup> Morvai Endre műleírása.

<sup>27</sup> Bierbauer Virgil: Pesti építőmesterek munkássága: 1809–1847. TBM I. 1932. o. 84.

<sup>28</sup> Főv. Levéltár: PSzB 17108.

<sup>29</sup> Gimesy Béla tervezői műleírása.

<sup>30</sup> Főv. Tan. V. B. HKI Műemléki osztály. Előtanulmány a Bp. V., Guszev u. 3. sz. műemlék jellegű lakóépülethez. (Készítette: Gedai István)

<sup>31</sup> Budapest V., Guszev u. 3. sz. lakóépület. Építéstörténeti összefoglalás. (Készítette: Tóth Melinda)

<sup>32</sup> Trattner János: Jégszakadás és Duna kiáradása Magyarországon. Buda 1838. 220–221. o. Trattner nyomán, Némethy is említi: A Pest-budai árvíz 1838-ban Bp. 1938. 44. o. 359. o.

<sup>33</sup> Utasító: Honművész VI. Pest 1838. 336. o.

<sup>34</sup> Tervei: Főv. Levéltár PSzB 7001.

<sup>35</sup> Főv. Tan. V. B. HKI. Műemléki osztály. Előtanulmány a Bp. V., József Attila u. 16. sz. műemlék lakóépülethez. (Készítette: Gedai István)

<sup>36</sup> Szabady Sándor műleírása.

<sup>37</sup> Főv. Levéltár. PSzB 19009.

<sup>38</sup> Bierbauer Virgil: i. m.

<sup>39</sup> Genthon–Zakariás: i. m. 110. o.

<sup>40</sup> Főv. Levéltár PSzB 5685 sz. irat, valamint 287 sz. terv az 1829–39 közötti anyagból.

<sup>41</sup> Főv. Levéltár Pestvárosi Telekkönyvek Belváros 1822–1871.

<sup>42</sup> Főv. Tan. V. B. HKI Műemléki Osztály Tudományos dokumentáció a Bp. V., Magyar u. 11. sz. városkép jelentőségű épülethez. (Készítette: Bibó István)



# A BUDAVÁRI VOLT BELÉNYI-HÁZ MŰVÉSZETTÖRTÉNETI JELENTŐSÉGE

Az I. ker. Fortuna utca 14. számú műemlék épület a Várnegyed legkisebb kiterjedésű, de legértékesebb házai közé tartozik. Benne működött 1944-ig a budai Várhegy legutóbbi pékműhelye. Az 1955–1958 között lezajlott építészettörténeti kutatása és rekonstrukciós helyreállítása a budavári lakónegyed emlékegyüttesének igen értékes, gótikus faragott kőmaradványait hozta felszínre a kedves középkori eredetű barokk épületben. Ezáltal a ház műemléki értéke jelentősen megnövekedett.

A hangulatos, volt sütődeépület 1686 előtti állapotáról írásos adat ez idő szerint nem ismeretes. Csúpan azt tudjuk róla, hogy a Rudolf Rabatta császári főhadbiztos tábornok hagyatékában fennmaradt Joseph de Haüy-féle helyszínrajz<sup>1</sup> tanúsága szerint 1687-ben még a 207-es régi, későközépkori házszámot viselte. A térképhez tartozó telekméret-kimutatás<sup>2</sup> csúpan utcai homlokzatának „33 piedt”, azaz kb. 10,56 méteres hosszúsági adatát őrizte meg a számunkra, ami a mai 10,40 méterrel gyakorlatilag megegyezik. Az 1696-ból és valószínűleg Greischer Mátyás kezétől származó „Zaiger”<sup>3</sup> szerint a ház ekkor a 160-as sorszámmal kapta, középkori állapotából pedig „sok jó fala, boltozatai és pincéje volt” még. Első tulajdonosa Irackh Dániel asztalosmester és felesége, Anna volt, akik kamarai adományként, ingyen kapták Werlein inspektortól 1689-ben.<sup>4</sup>

Az 1697-ben megtörtént telekkönyvezés, majd Irackh asztalosmester halála után, az özvegy Anna Mária aszszony másodszer is férjhez ment, mégpedig Perger János polgárhoz, aki ezúton az épület második tulajdonosa lett 1720-ban. Tőle fiára, Berger Xavér Ferencre szállt a ház, akitől 1801-ben örökölte az ő fia, Berger Ignác tanácsnok és neje, Pelrotta Erzsébet. A negyedik ismert birtokostól 1821-ben vásárolta meg Millitzer Heinrich pékmester és felesége, Weissenfels Franciska 6020 aranyért az épületet



2. A Fortuna utca 14. számú épület homlokzata 1944 előtt

Nyilván ekkor alakították ki benne a több mint százhusz esztendeig működött pékműhelyt. (1. kép.)

A pékmestertől 1838-ban vette át a kisipari üzemet magában foglaló házat Heinrich Antal Emánuel pesti kereskedő, aki talán azonos a legnagyobb pesti kereskedőcsaládok egyikének ismert familia fejével, vagy annak esetleg valamelyik ágához tartozott. Később 1891–92-ben Svoboda Mátyás, majd 1894–1904 között Kirchmann Jakab és felesége volt a tulajdonosa. Tőlük 1905-ben Bosna Adolfina, 1907-ben pedig Palla József és neje birtokába került. Özvegy Palla Józsefné és társai, özv. Holy Jánosné 1916-ban tartották kezükben az épületet, amelyben először Bahel Rezső, majd Vadovcsák István, később Chalupka Sándor, végül ifj. Belényi Gyula üzemeltette sütődjét. (2. kép.)

Buda 1944–45. évi ostroma alatt komolyabb sérüléseket szenvedett a ház, amelyek során északkeleti sarka teljesen leomlott. Műemléki helyreállítása előtt 1955–57-ben gondos építészettörténeti kutatások segítségével, falait tüzetesen átvizsgáltuk.<sup>5</sup> (3. kép.) Ennek eredményéből Dragonits Tamás dolgozta ki az újjáépítési, és e sorok



1. A budavári Fortuna utca 14. sz. volt sütődeház homlokzata a XIX. század második felében. Készült 1894–95 előtt, emeleti ablakarchitektúra 1840 körül.





3. A volt sütőház rombadőlt homlokzata 1955-ben



4. A Fortuna utca 14. sz. műemlék épület az 1958. évi helyreállítás befejezése után

írója a műemlék-rekonstrukciós terveket, amelyeknek alapján a helyreállítás 1957–58-ban fejeződött be. A használaton kívüli sütőkemencéket ekkor lebontották és a sütőde üzem műhelyszobájának felszámolása után 1960–62-ben régiség kereskedést rendeztek be a pékség volt üzlethelyiségében. A kereskedésnek a Hess András téri „Veres sün-ház”-ba történt áttelepítése után, az üzlethelyiség rendeltetés nélkül maradt, majd 1966-ban cipőjavító üzemet rendeztek be benne, amelyet 1968-ban zöldség- és gyümölcskereskedés váltott fel ezen a helyen. (4. kép.)

A helyszíni feltárások eredményeiből kiderült, hogy az épület egy emeletes, középkori lakóházból és egy ehhez hozzácsatolt, alaprajzilag fordított „L” alakú, földszintes újkori, udvari szárnyból keletkezett. A középkori ház eredetileg kapualj nélküli, egymenetes épületként állt a mai földszinti szobasor helyén, az északi telekhatar mentén. Ám csak az északi falban fennmaradt sarokarmírozásig terjedt, tehát mindössze két szobája volt. A mai kapualj helyén ugyanis utcácska húzódott, amelybe nyilottak két földszinti helyiségének félköríves záródású, kőkeretes ablak–ajtó párjai. (5. kép.)

Az ajtókeret éleszedésének megállítása homloksíkra kimetsződő háromszöggel, az ablakok éleszedés megállítása kőgombbal történt.<sup>6</sup> Ugyanilyen megállításauk például a Szentháromság utca 7., a Fortuna utca 5. és az Úri utca 31. számú műemlék épületek kapualji ülfülkéi, valamint a szomszédos déli ház (Fortuna utca 12. sz.) Anjou-kori, csúcsíves téglablakai. A XIV. század elejéről származó lakóépület emeletes volt, de lépcsőházzal nem rendelkezett.<sup>7</sup>

A XVI. század első negyedében történt első átalakítása során az utcácskát beboltozták a mai kapualj fele mélységéig, az ott ma is látható kőhevederívig és kocsi-behajtóként csatolták a szobákhoz. A két ablakot befalazták, és közöttük új, félköríves lépcsőházi nyílást vágtak. A mai, utcai homlokzati falban kettős körteprofilú, csúcsíves záródású kapukeretet helyeztek el.<sup>8</sup>

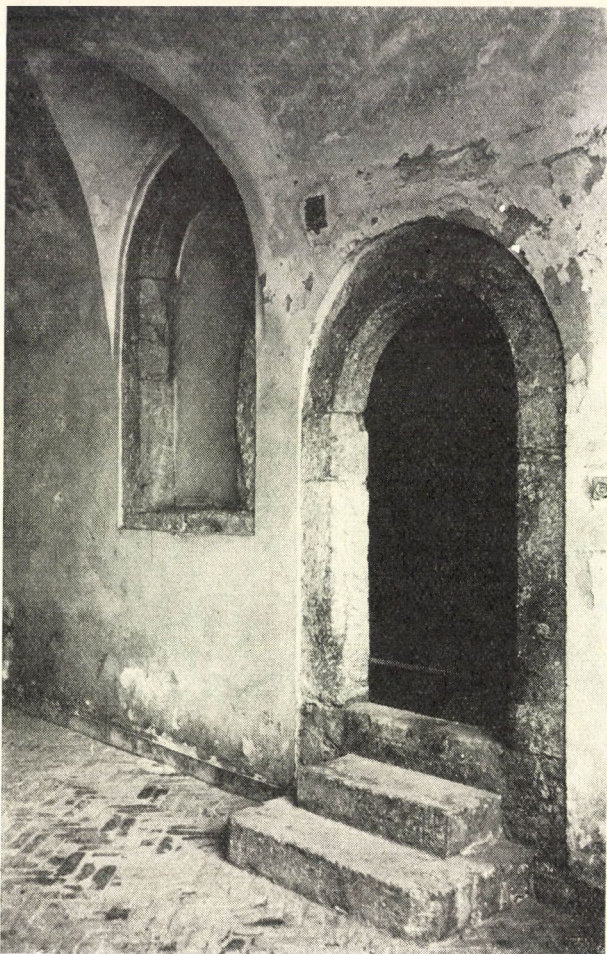
Az így kialakult oldalkapu-tengelyes házat déli szomszédjával összekapcsolták, mert annak a mai kapualjba nyíló, három csúcsíves téglablakát befalazták, és az utolsóra baldachindiszes záródékú, kőkeretes ajtót építettek. (6. kép.)

Az egyedülálló értékű ajtócska vízszintes szemöldökű, és a budai Várnegyed egyetlen évszamos nyíláskerete. Függőleges keretszárai csak éleszedésesek, de az ebből kiváló szekunder tag a primer taggal alkotott íves mezőkben posztgótikus, szférikus háromszögeket alkot a baldachinzáradékon. Két-két félkörívesen összehajló élszedésfelületből adódik rajta egy-egy orrtag, amelyeknek alaplapjain, négy mezőben egy-egy számjegy van bevésve. Ezek együttesen összeolvasva 1514-es évszámot adnak. Benne a 4-es számjegy ugyanúgy fél nyolccsal van kifejezve, mint Mátyás király országcímereinek évszamos szalagján az 1470-ben a 4-es, a budavári Nagyboldogasszony-templom déli harangtornyának harmadik emeleti ablakában.<sup>9</sup> E későgótikus stílusú 4-es számjegy ugyanis ekkor még – az arab jelrendszer korai ingadozása idején – általánosan így van jelölve egészen a XVI. század elejéig. (7-8. kép.)

Az eredetileg alaprajzi szempontból két helyiségsejtes házat ugyanekkor háromsejtűvé bővítették a nyugati irányban hozzácsatolt, udvari szélső helyiséggel. Ennek során a kapualjból a traktus új pincelejárót is kapott az addig használt, közvetlenül utcáról nyíló, korábbi, keleti pincebejárat helyett.<sup>10</sup> Ezt két konzol által tartott, félnyereg előtető védte – tehát eredetileg a szabadsba nyílt.

Épületünk a török hódoltság ideje alatt is alakításon esett át. Ekkor készült északi falában, az emeleten fennmaradt, fogas vésővel fésűsen megdolgozott felületű, profiltalan kő ablakkerete. Az alatta látható török ajtó-bontás arra vallott, hogy a házat a mai 16. számú, északi szomszédjával is összekapcsolták. Így ekkor már három egymás melletti, középkori épület lehetett egybecsatolva. Budavárának a töröktől történt 1686. évi visszafoglalása





5. XIV. századi ajtókeretkő a Fortuna utca 14. számú ház kapualjának északi falában. 1955. évi felvétel

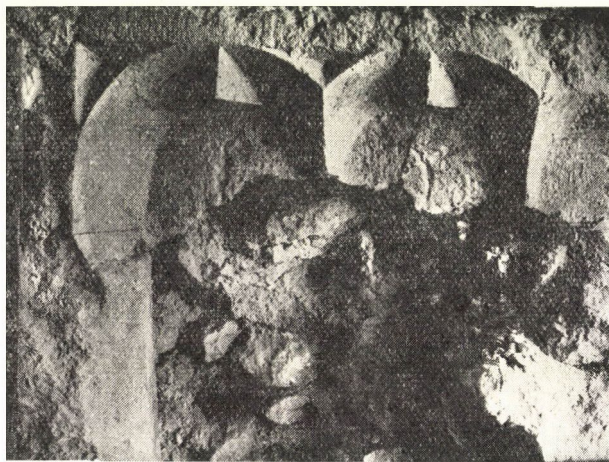
során az emeleti beépítés, valamint a nyugati földszinti szoba teljesen elpusztult.

Ezeket az 1696 utáni első tulajdonos, Irackh Dániel asztalosmester építette újjá, hogy a romos házat lakhatóvá tegye. Az emeleti új helyiségeket és a kapualj nyugati szélő negyed-szakaszát fiókos barokk dongaboltozatokkal fedette be. Újból rakatta az épület elpusztult udvari és utcai homlokzati falait. Ekkor helyezték el az utóbbi-

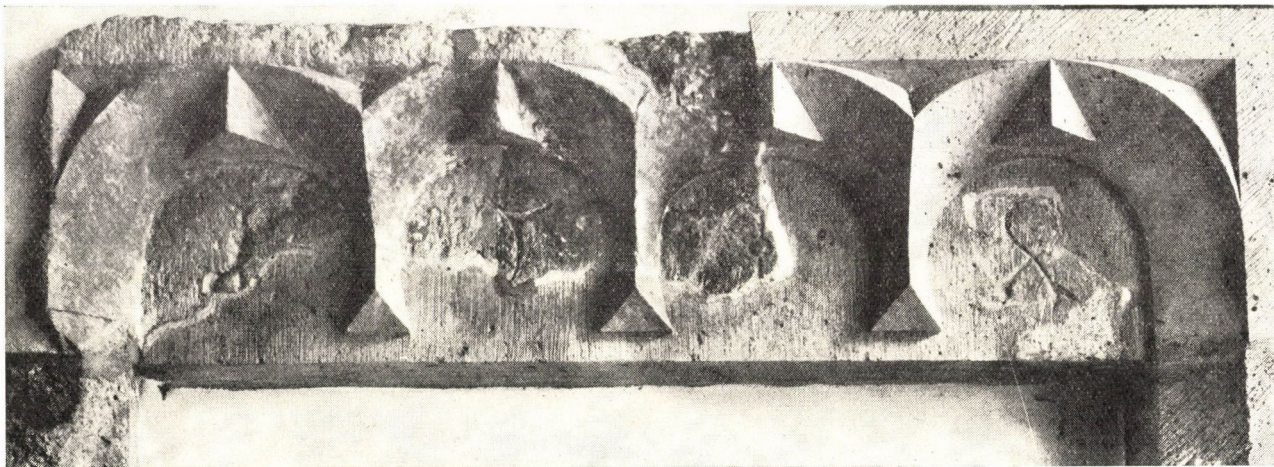
ban a ma is meglevő, kosárirves záródású, volutás-csigás zárókövű kapukeretet és a mellette levő, dísztelen kerekézű földszinti ablakot, — az időrendben második homlokzatképzés során. Ugyanebből a periódusból származtak az oromzatos udvari homlokzat három ablakának keretkövei is, valamint a kapualjjal párhuzamos tengelyű, emeleti lépcsőfeljáró. Irackh Dániel építkezései még 1720 előtt befejeződtek. (9. kép. 10. kép.)

Az 1723. évi tűzvész után keletkezett az udvari, nyugati szárny, hihetőleg Perger János polgár építőtevékenysége folytán.<sup>11</sup> Viszont az ehhez csatlakozó udvari, északi szárnyat már Berger Xavér Ferenc emeltette, ez azonban eredetileg nem terjedt az utcai épületig, attól elkülönülve állott. Az utcai traktus jelentős átalakítására a XIX. században először 1801–1821 között került sor, amidőn Berger Ignác tanácsnok volt a tulajdonos. Ekkor készült<sup>12</sup> az emeleti, kelet-nyugati irányú középfőfal nyugati végében fennmaradt füles-csepptagozatos kő ajtókeret, valamint az utcai homlokzat ugyanilyen díszítésű, emeleti ablakkerete, ami a harmadik homlokzatképzés emlékét őrzi. A füles-csepptagozatos díszítés datálására vonatkozóan elfogadható támpontot nyújt a Dísz tér 13. sz. ház homlokzati, emeleti ablakkeretein látható, ugyanilyen megoldás. Ez ugyanis 1815-ben készült farádi Vörösné sz. Hiemer Katalin számára.

Másodszor Millitzer Heinrich pékmester végeztetett alakításokat a házon, amikor két kenyérsütő kemencét építtetett a földszinten és üzletajtót a homlokzaton



6. Az 1514-es évszámmal ellátott gótikus ajtókeretkő maradványai feltárás közben a kapualj déli falában. 1957. évi felvétel



7. Az 1514-es évszámmal ellátott ajtókeretkő rekonstrukciós helyreállítás után. (Tervező: Czagány István.) 1958. évi állapot





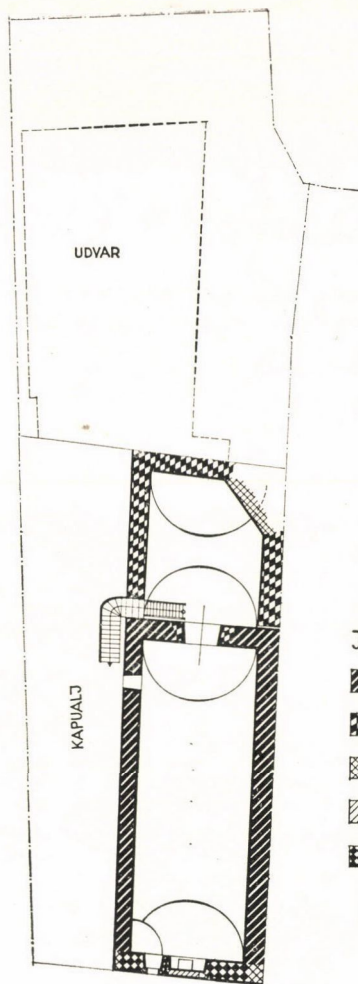
8. A helyreállított ajtókeretkő és csúcsíves ablak 1958-ban

1821–1838 között. Valószínű, hogy a neoklasszikus utcai homlokzatképzés, amely az emeleti ablakok feletti, állókonzolos szemöldökpárkányokat, a négy konzol hordta zárterkélyt és a mellette álló két keskeny ablakot hozta létre, már Heinrich Antal Emánuel nevéhez fűződik. Ő 1838–1891<sup>13</sup> között bonyolította le az időrendben negyedik homlokzatképzést: mégpedig bizonyára 1838–1840 körül. Ebben az időben csekély kiülésű, vakolt kvadersávozás borította a homlokfalat, amely csak a nyíláskereteket és szemöldökpárkányokat hagyta szabadon. A kontytető alatt ekkor keletkezett a két ablak, ami egyidejű tetőtér-beépítést bizonyít. (II. kép)

Az időrendben ötödik alakítás 1894–1895-ben zajlott le a kapukeretkőbe karcolt évszám tanúsága szerint,



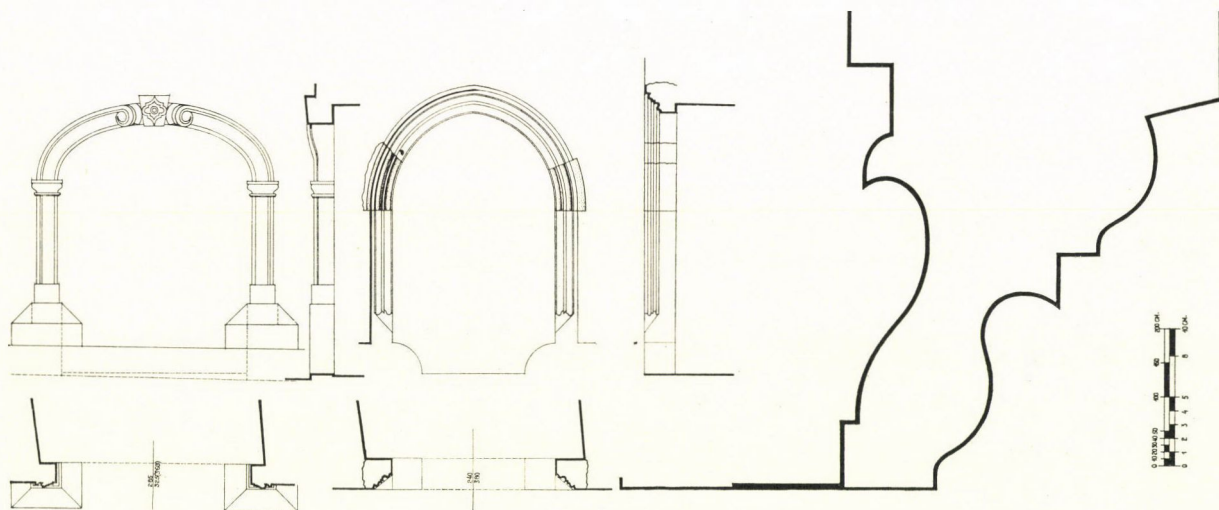
FORTUNA – UTCA.



#### JELMAGYARÁZAT.

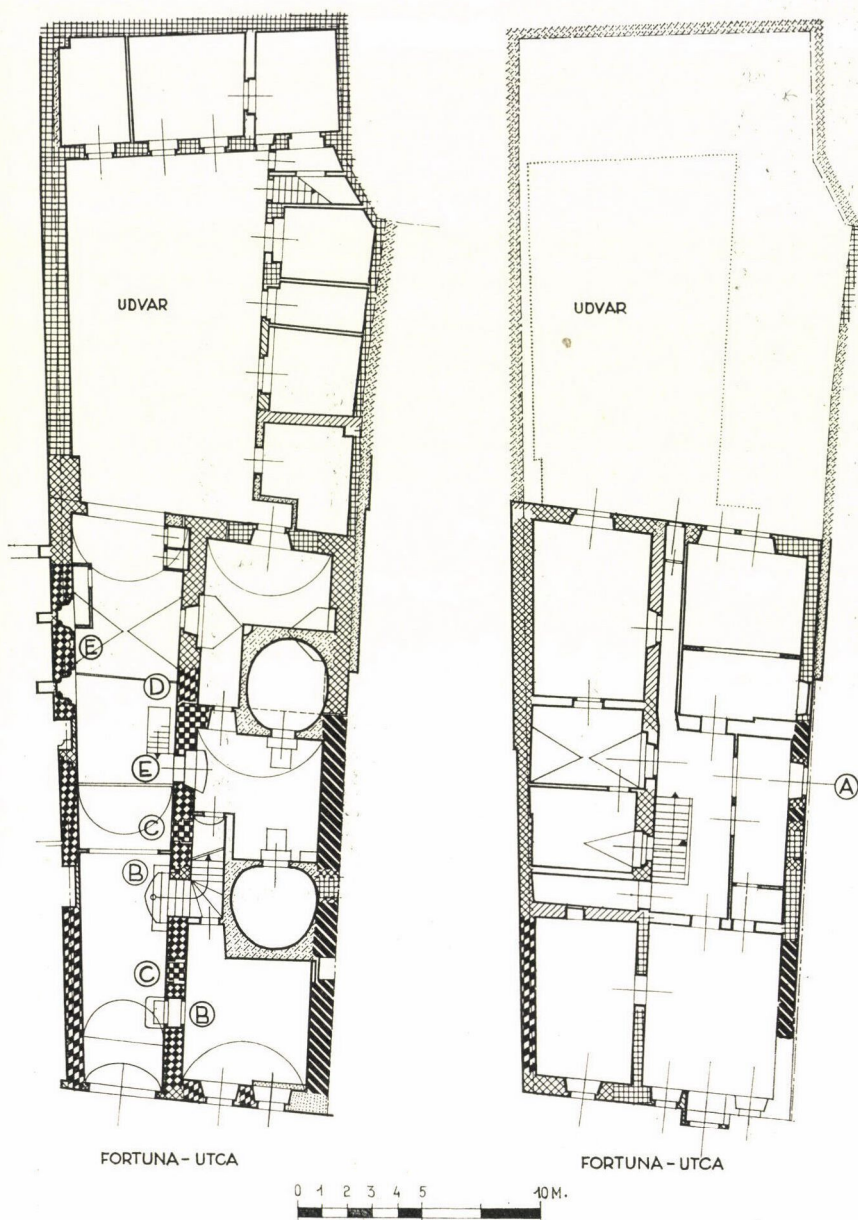
- XIII-SZ. VÉGE – XIV-SZ. ELEJE.
- XVI-SZ. ELSŐ FELE.
- XVII-SZ. ELSŐ FELE.
- XVIII-SZ. MÁSODIK FELE.
- XV-SZÁZAD ELEJE.

9–10. Az épület műemlékfelvételi és kutatási alaprajzai a helyreállítás megkezdése előtt. 1955. évi állapot. Pince, földszint, I. emelet



11. Barokk és gótikus kapukeretek rekonstrukciója. 1957. évi rajz (Tervező: Czagány István.)

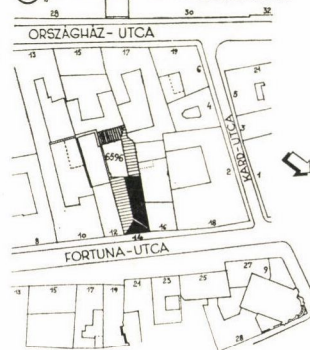




# AZ ÉPÍTÉSZETTÖRTÉNETI KUTATÁSOK KRONOLÓGIAI JELZÉSEINEK MAGYARÁZATA.

- XIII. SZÁZAD MÁSODIK FELE – XIV. SZ. ELEJE  
ATMENETI STILUS VÉGE
- XIV. SZÁZAD ELSŐ FELE  
KORAI GOTIKA
- XV. SZÁZAD ELEJE: 1414 KÖRÜL  
KÉSŐI GOTIKA
- XVI. SZÁZAD ELSŐ FELE  
POSZTGOTIKA, RENAISSANCE
- XVII. SZ. VÉGE – XVIII. SZ. ELEJE  
KORAI BAROKK · 1686 – 1723
- XVIII. SZ. KÖZEPE  
BAROKK · 1723 UTÁN
- XVIII. SZ. MÁSODIK FELE  
KÉSŐI BAROKK
- XIX. SZ. ELSŐ FELE  
1840 KÖRÜL – 1850-IG.
- XIX. SZ. ELEJE: 1824-1838.  
MILITZER HEINRICH ÉPÍTK.
- XVI – XVII. SZÁZAD  
TÖRÖK HODOLTSÁG KORA

- (A) XVII. SZÁZADI ABLAKKERETKŐ
- (B) XIV. SZÁZADI AJTÓKERETKŐ
- (C) XIV. SZÁZADI ABLAKKERETKŐ
- (D) XV. SZÁZADI PINCEAJTÓKERET
- (E) „IN SITU” GOTIKUS AJTÓKERETKÖVEK



HELYSZÍNRAJZ · M. = 1:720.

Kirchmann Jakab építőtevékenysége folytán. Valószínűleg ekkor tűnt el a homlokzatról a kváderráépítés és került a zárterkély két ikerablaka helyébe egy darab hármassablak. A csillagsávozású barokk kapuszárnyakat is ekkor cserélhették ki korai szecessziós díszítésű új szárnyakkal. Ezt követően az épület már csak renoválásokon mehetett keresztül, architektúráján lényeges változtatás valószínűleg nem történt. Ugyanebben az építési periódusban – okvetlenül 1873 után – építették össze az udvari szárnyat az utcai épülettel, amely kapcsolat azonban csak 1944-ig állott fenn.

Az 1945-ben romossá vált sütődeház 1955-ben megindult műemléki helyreállítása során teljesen lebontották a sérült udvari szárnyát. Az utcai épületben korszerű lakások készültek. Homlokzatán visszahelyezték a zárterkély lezuhant, északi szélső konzolját, és az egész homlokzat hűségesebb rekonstrukcióval épült újjá. Csupán a barokk fa kapuszárnyakat nem állították vissza,

helyette idomacél keretben üvegkapu készült, hogy a pompás kapualj ezen keresztül az utcáról is látható legyen.

Az évszámok ajtókeretkőinek teljes, küszöbig történő bemutatása érdekében a kapualj századok során feltöltött padlószintjét lesüllyesztették az eredeti, középkori szintre. A lépcsőfeljáró gótikus keretének rekonstrukciója és a pincelejáró maradványainak bemutatása terén azonban a művezetés<sup>14</sup> eltért a Budapesti Műemlék Felügyelőség által jóváhagyott kiviteli tervtől.<sup>15</sup> Ezért a speciális, romanizáló kompozíciós rendszerben épült XIV. századi kapualjnak nem mindegyik nyílása mutatja ma híven az eredeti állapotot. Ezt leszámítva azonban a kapualj a Várnegyed legérdekesebb ülőfülke nélküli, koragótikus kocsibehajtójának tekinthető. Az utcai homlokzat pedig példaadóan őrizte meg a barokk és neoklasszikus stílus műemléki értékeit.

Mindezen túl figyelemre méltóak azok a tudomány-



történeti megfigyelések is, amelyeket a sütődeház műemléki vizsgálata eredményezett. Idősebb szakemberek kutatásai alapján<sup>16</sup> két évtizeden keresztül úgy tudtuk, hogy a budavári, gótikus lakóházak olasz rendszerben, hosszoldalukkal és ereszes homlokzataikkal álltak az utca felé. Tetőgerincük is minden esetben az utcavonallal párhuzamosan haladt, oromzatos (Giebel) homlokzatok egykori léteire semmiféle bizonyítékunk sincsen. Persze ezt a véleményt nemcsak Gerevich, hanem összes elődei — köztük Horváth Henrik is — így fogalmazták meg. A két világháború közötti, Várnegyedre vonatkozó irodalom általánosan hangzottatta, és még a napi sajtó Várról szóló írásai is így ismertették.

Ezt a megállapítást azonban nemigen lehetett összeegyeztetni azzal a kísérlettel, amely a IV. Béla király által alapított Várnegyed alaprajzát délfrancia bastid, vagy közép- és keletnémetországi kolonális városi előképekből származtatta.<sup>17</sup> Hasonlóképpen nem vezetett kielégítő eredményre egy következő naturalista magyarázat sem,<sup>18</sup> amely a középkori utcahalózatnak és a barlangpincék vonulatának összefüggéséből indult ki. Amióta azonban Kubinyi András felismeréséből<sup>19</sup> tudjuk, hogy a gótikus Budavára balti (Freckenhorst, Fellin) előképek alapján keletkezhetett, azóta igen megnőtt a Fortuna utca 12. és 14. sz. oromzatos házak XIV. századi eredetének a jelentősége.

Bizonyos ugyanis, hogy a középkori Várnegyedben eredetileg voltak északi rendszerű, rövidebb oldalukkal és oromzatos (Giebel) homlokzatukkal az utca felé állott épületek. Később a XV. században, több helyen ilyen házak összevonásából keletkeztek az úgynevezett olasz rendszerű palazzoépítmények<sup>20</sup> — miként ez a Hunyadi János út, Dísz tér, Tárnok utca, Szentháromság tér által határolt műemléki telektömbön végzett komplex kutatásainkból<sup>21</sup> kiderült. Indokolt lesz a jövőben budavári lakóházaink feltárási eredményeit ebből a szemszögből is átvizsgálni, mivel az elmúlt húsz esztendő műemlék-felvételi munkájának elévzése során (Budai Várhegy területrendezési terve 1954) számos helyen bukkantunk hasonló adottságokra. Többek között az Uri utca 40., a

Hess András tér 3. sz. és Fortuna utca 12. sz. házaknál, ami azt jelenti, hogy az egytraktusos, oromzatos házak korántsem voltak ritkák a budai Várnegyedben a középkor folyamán.

Ahogy a Fortuna utca 14. szám hat évszázad alatt kialakult legutóbbi alaprajzából sikerült kiolvasnunk az egytraktusos, oromzatos, két helyiségszejtés, középkori háztípus legkorábbi periódusú alaprajzát, ugyanúgy megtaláltuk ezt több épületben is a XIII. század derekától kezdődően. Ehhez az alaptípushoz tehát sok helyen ugyanúgy csatlakoztak hozzá a későbbi periódusok toldásai, mint ahogyan azt Dávid Ferenc a soproni, gótikus lakóházak kutatási eredményeinél<sup>22</sup> kimutatta. Figyelemre méltó számunkra is, hogy a soproni lakóházak nyílászkeret-formáit Alsó-Ausztriából, Wiener-Neustadtból, Perchtoldsdorfból és Bécsből, Mödlingből, valamint Hainburgból származtathatta analógiák alapján.

Kétségtelen, hogy a Fortuna utca 14. számú ház XIV. századi nyílászkeretei a gótika első, közismert formaredukciója idején keletkeztek, de azokat nem a budai Várat építő, XIII. századi, első két mestercsoport kőfaragói készítették. Formatani alapján a hozzájuk hasonló ülfülkék csoportját eddig a budavári domonkos építőműhely legkorábbi mestereitől származtattuk az 1330–1350 körüli időkből. Ezeknek a tanultságát, formakészletük külföldi származásterületét azonban ez idő szerint nem ismerjük meg.

Kis épületünk vizsgálata tehát nemcsak a Várnegyed kezdeti, alaprajzi városszerkezetének eredetkérdését vetette fel — amely a XIII. századi, szabadonálló beépítésnél majdnem mindegyik gótikus lakóházunk esetében ugyanúgy jelentkezett —, hanem abban az egyes építmények származásterületének, műformái keletkezésének problémáját is megvilágította. Ezeknek az összefüggő kérdéscsoportoknak megválaszolásához a közeljövőben elsősorban a hasonló adottságú épületek új nézőpontú ismertetésére lesz szükség.

Czagány István

## ÜBER DIE KUNSTGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG DES GEBÄUDES FORTUNA STRASSE 14 IM BURGVIERTEL VON BUDAPEST

Das Baudenkmal im I. Bezirk, Fortunastraße 14 gehört zu den kleinsten, aber interessantesten Häusern des Budaer Burgviertels. Es gehört zu den aus Nordeuropa stammenden, mit Giebelfassade versehenen Wohngebäuden, von welchen nur noch zwei in diesem mittelalterlichen Wohnbezirk erhalten sind. Es bildete sich aus einem Eintraktgebäude ohne Torgang und mit zwei Räumen vom Anfang des 14. Jahrhunderts oder von noch früher während vier Jahrhunderten heraus. Sein ältester Teil sind zwei halbbogenförmig schließende Tür-Fenster-Paare des romanisierenden den Torganges. Diesen gegenüber, am ähnlichen Nachbarhaus, befinden sich drei spitzböige Fenster im Stil der Anjouzeit. Auf dem einen Fenster ist ein mit einem Baldachin verzierter Türrahmenstein mit der Jahreszahl 1514 untergebracht — das Datum des ungarischen Bauernaufstandes. Es ist das einzige originale Denkmal in Budapest, welches auf den Bauernaufstand unter Führung von György Dózsa weist.

Nach der Belagerung von Buda im Jahre 1686 bekam Dániel Irackh, Tischlermeister, das stark beschädigte Haus von der Kammer, und er baute es rasch wieder auf. Im Jahre 1720, wurde der Bürger János Berger der zweite Besitzer des Hauses, von ihm erbt Xavier Ferenc Berger das Haus und 1801 ging es in die Hände des Ratsherrn Ignac Berger über. Das in der Zwischenzeit mit einem Hofflügel erweiterte Gebäude verkaufte er 1821 an den Bäckermeister Heinrich Millitzer, der inner-

halb seiner Mauern die Budavärer Bäckerwerkstatt errichtete, welche hier mehr als 120 Jahre bestand. Die letzten vier Besitzer waren Rezső Bahel, István Vadovcsák, Sándor Chalupka und der Bäckermeister Gyula Belényi jun. Während der Belagerung in den Jahren 1944/45 wurde das stimmungsvolle kleine Haus, das zu dieser Zeit bereits barock-klassizistische Architektur und Außenputz besaß, stark beschädigt. Vor seiner kunsthistorischen Wiederherstellung in den Jahren 1955 bis 1957 legten wir mit Hilfe sorgfältiger bauhistorischer Erschließungen die gotischen Reste seines einzigartigen Torganges frei. Im Jahre 1958 wurde sein Neuaufbau zum Wohnhaus beendet. Seit wir wissen, daß die von Béla IV. um 1243 gegründete Stadt Buda vom baltischen (Fellin) „Vorbürgstadt“-Typ der norddeutschen Kolonisation ausgebildet wurde, wuchs un unseren Augen die kunsthistorische Bedeutung des beispielhaft wiederhergestellten kleinen Baudenkmal. Es beweist nämlich mit seiner Existenz, daß die mittelalterlichen Wohnhäuser des Burgviertels „nach italienischer Bauart, mit ihren langen Seiten und ihren mit Dachtraufe versehenen Fassaden zur Straße“ durch den Zusammenbau solcher nördlicher Häuser mit Giebelfassade aus dem 15. Jahrhundert entstanden. Dafür finden wir auf dem Gebiet unserer „einzigen gotischen Stadt“ Beispiele, glaubwürdige baugeschichtliche Beweise an mehreren Stellen.



<sup>1</sup> Joseph de Hauy: „Plan de la ville et chateau de Bude” című helyszínrajza. Bécs, Hadilevéltár (azelőtt K.u.K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv) Hung. Fasc. 73/II. No. 25. 1687. Jänner, Ofen. — Átrajzolt másolata megjelent, Károlyi Árpád: Buda és Pest visszavívása 1686-ban (Budapest, 1886) c. könyvében; átdolgozott másolata pedig ezen mű új kiadásában. Károlyi—Wellmann i. m. (Budapest, 1936.)

<sup>2</sup> Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Ungarn Fasc. 427. Konv. E. Folio 129—130. left. sz. Két lap négy oldalán 388 telekméret. Fotokópiaja Budapest, Vármúzeum.

<sup>3</sup> Greischer Máttyás: „Zaiger über die Vöstung und Wasser Statt. 1696. „Budapest, I. sz. Állami Közlevéltár (volt Székesfővárosi Levéltár) Központi Tanácsháza. Városház u. 9—11. A ház 160-as sorszáma a későbbiek során többször megváltozott. 1786—1794 között 143, 1870—1873 között 132, legutóbbi helyrajzi száma pedig 6596 volt. A telek 1696. évi méretei a következők voltak: utcai homlokzata 5,3 hátulso homlokzata 6,3 jobb oldala 24,3 bal oldala 24,3 öl, illetve láb hosszú volt. „hat noch uell guets, gemein, gwölber und Keller. Daniel Frackh Burgerl: Tischler.”

<sup>4</sup> Vass Klára: Buda német utcanevei. A vár és Újlak utcanevei. 1696—1872. Budapest, 1929. Pfeiffer Ferdinand kiadása. 107. l. További történeti adatok dr. Bánrévy György—Kovács Lajos: „A budai Vár házai és háztulajdonosai 1686-tól napjainkig” című kéziratból. Budapest, I. sz. Állami Közlevéltár. Központi Tanácsháza. (Fővárosi Levéltár: Páncélszoba 103. rekesz.)

<sup>5</sup> A műemléki kutatást és az erről készített tudományos dokumentációt Czagány István készítette.

<sup>6</sup> A két egykorú módszernek a XIV. század első feléből való származtatására vonatkozóan lásd: Czagány István: A budavári gótika építészeti tipológiája. I. (Félköríves záradéku ülőfülkék) Budapest Régiségei. XX. köt. Bp. 1963. 88—89. o. Akadémiai Kiadó.

<sup>7</sup> Emeletének megközelítésére csak külső vagy belső falépcső, falétra szolgálhatott. Ugyanilyen korai megoldást találtunk az Uri utca 13. számú háznál is. Lásd Czagány István: Egy budavári, középkori épülettömb története. I. Az I. ker. Uri utca 13., Tárnok utca 14. és Tárnok utca 16. sz. épületeken végzett műemléki kutatások, tudományos rekonstrukciók és építészeti helyreállítások eredményei. Budapest Régiségei XXII. köt. Bp. 1971. 332. old.

<sup>8</sup> A körteprofilok alkalmazására és datálására vonatkozóan lásd: Czagány István: A középkori körtetagos profiltípus emlékei a budai Vár területén. Budapest Régiségei. XXI. köt. Bp. 1964. 267—285. o. Képzőművészeti Alap kiad.

<sup>9</sup> Czagány István: A középkori grafikus stílus emlékei a budai Várnegyed területén. Budapest Régiségei. XIX. köt. Bp. 1959. 40. l. és 52. l. 4. jegyz. Akadémiai Kiadó.

<sup>10</sup> Ugyanilyen utcáról nyíló pincelejárati ajtó van a Bécsikapu tér 7., Fortuna utca 10., Uri utca 31., Tárnok utca 5., és Uri utca 9. sz. házakban. Mindenütt a legkorábbi lejárás emlékei, amelyeket később hátulsó, udvari lejárát építése követett.

<sup>11</sup> Az 1749. évi budavári helyszínrajzon ugyanis már látható. Francois Langer: „Plan de la forteresse de Bude. 1749.” Budapest, I. Vár. Hadtörténeti Múzeum.

<sup>12</sup> Horler Miklós—Pogány Frigyes: Budapest műemlékei. I. köt. Bp. 1955. Akadémiai Kiadó. 324. o.

<sup>13</sup> Horler Miklós — Pogány Frigyesnek az előző jegyz.-ben i. m. 340. l. szerint ez a homlokzatképzés 1840 körül történt. Korábban említve Peisner Ignác: Budapest a XVIII. században. Bp. 1903. Petrik Albert: A régi Buda—Pest építőművészete. IV. Bp. 1913. 19. o. és 84. o. 69. ábra. Schauschek János: Középkori lakóházak maradványai a budai Várban. Bp. 1940. Klny. a „Technika” 1940. évi 6. sz.-ból: 8. o. Gerevich László: Középkori városkép a romok között. „Budapest”. 1945. 31. Budavár egyetlen gótikus városunk. „Budapest”. 1947. 11. Az 1840 körüli datálást megerősíti Zakarias G. Sándor: Budapest. Magyarország művészeti emlékei 3. köt. Budapest, 1961. Képzőművészeti Alap Kiad. 23. old. Ezenkívül még Horler Miklós: Budapest műemlékvédelme új utakon „Műemlékvédelem” II. — 1958. képe a 224., 225. old.-on.

<sup>14</sup> A művezetést Dragonits Tamás látta el.

<sup>15</sup> A kiviteli tervet Czagány István készítette. Lásd: Horler Miklós: Budapesti műemlékvédelem. Magyar Építőművészet. 1959. VIII. évf. 5—6. szám. 193. lapon a felső kép. Ugyanitt a 194. lapon az 1514-es évszámmal ellátott ajtókeretkő és egy Anjou-kori téglablak képe helyreállítás után, a tervező személyének téves megállapításával.

<sup>16</sup> Gerevich László: Gótikus házak Budán. Budapest Régiségei. XV. köt. Bp. 1950. 141. o. Véleményét Horváth Henrik korábbi megállapításaira alapozta.

<sup>17</sup> Gerevich Lászlónak az előző jegyz.-ben i. m. 135—136. o.

<sup>18</sup> Borsos Béla: Buda városképeinek kialakulása. 48. o. Horler Miklós—Pogány Frigyes: Budapest műemlékei. I. köt. Bp. 1955.

<sup>19</sup> Kubinyi András: A király és a királyné kúriái a XIII. századi Budán. Klny. az Archaeologiai Értesítő 1962. évi 2. sz.-ból. 1962. 160—169. o. Johansen P.: Lippstadt, Freckenhorst und Fellin in Livland, Westfalen, Hanse, Ostseeraum. (Münster/Westf. 1955.) 119—121. o. alapján.

<sup>20</sup> Czagány István: A Budapest I. ker. XI. Ince pápa tér 4. sz. épületen végzett műemléki kutatások eredményei. Művészettörténeti Értesítő 1954. 2. sz. 279—302. o. Bp. Akad. kiadó. Czagány István: A budavári Uri utca 31. sz. gótikus palota tudományos vizsgálata és rekonstrukciós helyreállítása. Budapest Régiségei XIX. köt. Bp. 1959. 373—402. o.

<sup>21</sup> Czagány István. Komplex kutatási módszer az építészettörténeti és helytörténeti tudomány szolgálatában. A budavári Hunyadi János út, Dísz tér, Tárnok utca, Szentháromság tér által határolt műemléki telektömb építés-, kutatás- és helyreállítás-története. „Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények.” 1968. évi 1—2. szám. 63—147. o.

<sup>22</sup> Dávid Ferenc: Gótikus lakóházak Sopronban. „Magyar műemlékvédelem.” 1967—1968. Budapest, 1970. Az Országos Műemléki Felügyelőség kiadványai. V. 95—123. o. Véleménye szerint ez az általunk is felismert alaprajzi fejlődés azt az utat mutatja, amelyet az urbanizálódás egyik alapvető módszerének ismerünk főként Ausztria, Csehország és Magyarország területén. Mendöl Tibor: Általános településföldrajz. Budapest, 1963. 158. o. Akadémiai Kiadó megállapítása alapján.



# ADATTÁR

## LACKNER KRISTÓF (1571—1631) ISMERETLEN RAJZAI A SOPRONI ÁLLAMI LEVÉLTÁRBAN

Szokatlan lelőhelyről előkerült rajzok sorsáról számolnak be ezek a sorok. Maga a művész nem éppen ismeretlen, eddig azonban írói alkotásai mellett csak néhány rézmetszetét emlegették. Pataky Dénes a Magyar rézmetszés történetében csak három munkáját ismeri, egy könyve címlapját, Sopronról készült látképét, végül nemesi címerét, mely Csatkai Endre szerint esetleg ex libris is lehetett, bár ilyen minőségben, felhasználásban még nem került elő.

Lackner Kristóf valóban a reneszánsz sokoldalú egyéniségeinek egyik korszakvégi képviselője, kiváló manierista író, jogi munkák és iskoladramák megfogalmazója, aki ifjúságában tanult mesterségét, az ötvösséget is saját kedvére művelte. Az említettekén kívül maga készítette még a magyar koronáról írt műve és egy emblemikus erénytükre képeit, mindezek levonólemezei

fenn is maradtak, a mintegy 50 lemez ma is sokszorosítható lenne.

A rokonszenves egyéniség rajzaiból eddig egyet sem ismertünk, bár szinte kétségtelen volt, hogy a sokoldalú művész jól rajzolt. Lackner többször volt városhíró, majd éveken át Sopron polgármestere, sőt, a most megkerült rajzok is hivatali tevékenysége kapcsán keletkeztek.

Könnyen elképzelhetjük a nagy csipkegalléros, spanyolos szakállú férfiút, aki szenvedélyes jogi erudícióval verekedett városa fontos ügyeiért Rudolf prágai udvarában, a tárnokszéken, a kancellárián és a pozsonyi országgyűléseken, de mérhetetlenül fárasztotta már őt a Tiszteletreméltó Tanács és az ugyancsak Tiszteletreméltó Közösség (Ehrsame Rat; Ehrsame Gemein) jellegében azonosan ismétlődő sok ügyes-bajos panasza, kívánsága.



I. Lackner Kristóf: Fantáziacímer kócsagokkal





2. Lackner Kristóf: Címerbe szerkesztett fej, daru egy iraton

Bármennyire is érdeklődő arceal bizonygatta, hogy figyel a belvárosi szomszédos háziurak ereszcorgási pereire vagy az áremelésért bevádolt céhmesterek mentegetőzésére, művészi fantáziájának mégsem parancsolhatott. S amíg így kétfelé koncentrált (és látszólag jegyzeteket készített a peres ügyekről), valójában bájos tollrajzok bújtak elő tolla alól, és kerültek azokra az ügyiratokra, melyek éppen előtte feküdtek.

A tollrajzok mestere kétségtelenül Lackner, mert azok az ő hivatali ideje alatt keletkezett iratokon találhatók csak, sem előbb, sem később. Ezt a gondolatunkat erősíti az is, hogy jelmondataiból is felrajzolt gondos kancelláriai írással az egyik okmányra: Non in una sede morantur maiestas et amor; Fiat voluntas tua, Concordia parvae res crescunt.

Az iratokon található többi jegy is a rajzok lackneri eredetét igazolja. A soproni ferencesek egyik kérelmükben a kolostorba beszállásolt császári katonák kihelyezését kérték. Írónk néhány emlékeztető szót vázolt fel erre az iratra tizedről, ágyúkról, a vámból katonáknak járó 3 solidusról, de melléje könnyű kézzel fantáziacímert rajzolt, a cimerpajzson egymáshoz bújó hattyúk vagy gémek állnak, ilyent akárhányat a közeli Fertő tavon is láthatott. A címert hat sorban élére rakott négyszögből állította össze, a másodikban máltai kereszt, középtűt ötvösdísz. (Gombterv?)

Manierista jellegű a címert záró, virágot, gyümölcsöt egyesítő bokréta, s az abból kinövő fúzaágszerű tolldísz. Ezekre a bokréta díszekre, azok rejtett értelmére különösen szükséges figyelni, mert azok egyben egy (nálunk más művésznél ki nem alakult) manierista játékot is megőriztek, a díszekből a figyelmes szemlélődő előtt

Arcimboldi módjára egy-egy szörnyarc is kirajzolódik. Művésznünk hol virágból, levélből rajzolta-rakja ezeket össze, hol pedig tollak formálnak ki nagy haját, elágazó bajszot és szakállt. Rajzol más fantáziacímert is, ezek mellé saját nemesi címert is megörökíti. Hullámzó vízből nő ki a címert felező nád, melyet balról rák, jobbról hattyú érint. Joachim Camerarius emblematikájában a vizen úszó hattyú a költőket és a költészetet dicséri, a nád a hajlékony szívósság jelképe, — hajlunk, de nem törünk meg, ez az embléma jelmondata, a rák ugyancsak Camerariusnál nem a maradiságot, hanem a megmondott haladást, egy másik emblémában pedig a forgékonyságot jelenti, Lackner címere ezek szerint a tulajdonos írói voltának és jogi ismereteinek a jelképe.

Címermezőben szakállas férfarcot őrzött meg egy másik rajz, melynek manierista ihletése ugyan kétségtelen, de szinte arra az ismert későközépkori Szent János-fejre emlékeztet, melyet Divald Kornél vitt a tájói templom lömtarából a besztercebányai múzeumba. Ilyen részben középkorhoz kötöttség alakítja részben hitelessé, részben jelképesse egy hernalsi, — Bécs közeli menekült evangélikus prédikátor arcképét, aki bizonyára segélyért supplikált a soproni polgármesternél.

A címerbe rajzolt fej mellett is találunk egy féllábon álló darut, ez az emblematikában az éberség jelképe. Hiteles természetmegfigyelésből fakadnak azok az állatrajzok is, melyeken szájuknál felakasztott halakat, lábuknál felfüggesztett nyulakat örökít meg. Aligha tévedünk; ha azt állítjuk, hogy ezek a tollrajzok Lackner személyes élményei, hisz ő elsőnek emelt Sopronban a középkori városfalakon kívül olvasóházat, így akár halászhatott a kis ház közelében folyó Ikva patakban,







# BOGDAN PAVLOVICS VILLEVALD FESTMÉNYEI AZ 1848/49-I MAGYAR SZABADSÁGHARCRA

1891-ben a Magyar Hírlapban cikk jelent meg: „Világosi zászlók” címen a pétervári cári múzeumokban őrzött, 1849-ben Világosnál zsákmányolt honvédszászlókról. A szerző, Bolgár Ferenc későbbi honvédelmi államtitkár, hírt adott két magyar vonatkozású festményről is. 1910-ben a Vasárnapi Újság 49. száma szerző megjelölése nélkül „Két festmény az oroszok 1849. évi magyarországi hadjáratáról a cárok pétervári palotáiban” címmel közöl illusztrált beszámolót ugyancsak az előbbi képekről. Az említett nagyméretű olajfestmények közül a „Besztercei csata” a III. Sándor Múzeum tulajdonát képezte, a „Világosi fegyverletétel” a Téli Palota tábornagyai termét díszítette.

Mindkét alkotás Bogdan Pavlovics Villevald cári udvari festő műve. Utóbbi újságicikk egész oldalas terjedelemben közli a festmények reprodukcióit, valamint egy, a művész által Görgeyről készített arcképtanulmány nyomtatát.

A Hadtörténelmi Intézet levéltári anyagát képezi végül a varsói magyar követség katonai attaséjának 1934. évi levélváltása a magyar honvédelmi minisztériummal a lengyel nemzeti múzeumban őrzött 10 db Villevaldtól származó magyar vonatkozású csatakép tárgyában.

Fentiek előrebocsátása után ismerkedjünk meg előbb a művésszel, akinek életműve a magyar történelemmel, annak egyik legtragikusabb időszakában, 1848/49-i szabadságharcunk utolsó másfél hónapjában találkozott.<sup>1</sup>

Bogdan (Gottfried) Pavlovics Villevald (Willewald) 1818. december 31-én<sup>2</sup> Pavlovszkban, Pétervár mellett született. Középiskoláinak elvégzése után, mivel a festészeti pálya iránt hivatást érzett, a pétervári művészeti akadémián folytatott tanulmányokat. Itt Brüllov és Sauerweid, az akkori idők nagynevű történelmi és csataképfestői voltak mesterei. Tanulmányai során nagy festői és képkalkulációs készségről tett tanúbizonyságot, Sauerweid bizalmába fogadta. Mestere halála után átvette annak udvari festői állását a cári udvarnál. Már pályafutása elején több kitüntetésben és külföldi utazási ösztöndíjban részesült. Bejárta Németországot és ellátogatott Párizsba. Itt főleg a nagy francia batailleisták műveivel ismerkedett meg behatóan. Az újonnan feltámadó Napóleon-kultusból fakadó csataképfestészet ekkor, a század derekán második virágkorát élte Antoine Jean Gros munkásságának hagyományai nyomán.

Villevald 1845-ben elnyerte a képzőművészeti akadémiai tagságot, majd 1848-ban kinevezték a pétervári akadémia batailleist professzorává. Akadémiai működése során professzortársra volt többek között: Verescsagin, Samsin, Plesanov.<sup>3</sup> Állását holtáig megtarthatni vélte — hiszen két cár is, I. Miklós és II. Sándor megígérte —, nem számított azonban az akadémián belül felforrott osztracizmusra. Testületi szavazás útján 1849-ben megfosztották állásától, és az akadémia épületében levő lakásából is kiszállásolták.

Nyugalomba vonulása után Párizsba költözött, majd Drezdában telepedett le. Itt élt haláláig, 1903. március 11-ig.

Mint kiváló katonai életkép- és csataképfestő közkedvelt volt, és jelentős elismerést vívott ki magának az

udvari és a magasabb katonai körökben. Az udvari titkos tanácsosi címet is elnyerte.

I. Miklós cár korának csaknem minden jelentősebb hadi eseményét vele örököztette meg. Legtöbb műve a cári család tulajdonába került. Több alkalommal személyesen is részt vett a hadjáratokban. Így 1849 nyarán Magyarországon járt, és részese volt a krími háborúnak is 1853–1856 között. Még nyugalomba vonulása után is megbízást kapott két csatakép megfestésére. Néhány ismertebb műve:

„A testőrhuszárok rohama Varsónál” 1872-ből (a moszkvai Tretyakov Galéria tulajdonában), „Kozák a tábornoknál” (a rigai városi képtárban), „A franciák Regensburgnál” 1884-ből, az 1891. évi berlini művészeti kiállításon, a „Kozáktánc” és a „Jövendőmondó” a hamburgi 1887. évi tavaszi kiállításon szerepelt.<sup>4</sup>

Villevald ábrázolásmódja természetelvű. A pontos tájékozottság a harcászati és a katonai öltözködési szabályzatokban, a tömegek, emberek és lovak mozgásának kompozíciós és anatómiai ismerete jellemzi a csatajeleneteinek ábrázolását. A táji környezet tereptani hűsége, a perspektivikus látvány illúziót keltő kibontakoztatása mind-mind hozzájárul egy-egy ütközet, harci cselekmény képszerű rögzítéséhez. A barokk képalakítás hagyományából az atelier-világítást tartotta meg, amely a fény-árnyék ellentéteket, kiemeléseket felhőárnyékkal és koncentrált napfényfoltokkal realizálja, a tömegek komponálásának artistikus, de hagyományos módján.

I. Miklós 1849 tavaszán felkérte a festőt a magyarországi hadjáratban való részvételre Paskievics herceg törzskarában. Feladatául tűzte ki, hogy a magyarországi hadieseményekről készítsen tanulmányokat a hadjárat dicsőséges mozzanatait megörökítendő csataképekhez. Villevald csatlakozott a tábornagy kíséretéhez, majd túlnyomó részben Lüders altábornagy V. hadtestével részt vett a tragikus erdélyi nyári hadjáratban. Mint az ütközetek szemtanúja, gyűjtötte a személyes élményeket és vázlatokat, tanulmányokat készítve bejárta a lezajlott csaták színhelyét. Esetleg jelen lehetett a világosi fegyverletétel eseményénél is.

Rüdiger Görgeyt a fegyverletételt követő napon 1849. augusztus 14-én Nagyváradra szállíttatta Paskievics elé. A tábornagy 15-én fogadta főhadiszállásán, és Villevald ezt követően készítette el a kapitulált magyar fővezér kisméretű akvarell arcképét, amelynek fényképét a Vasárnapi Újság 1910-ben közölte.

Görgey István, Arthur testvéröccse 1896-ban meglátogatta Villevaldot Drezdában felvilágosítások kérése végett. Ekkor értesült a Nagyváradon készült portréről, amely egy, a cár számára megfestendő arckép tanulmányul szolgált. Az elkészült festmény a pétervári Téli Palota galériájában függött. Itt őrizték az orosz és külföldi hadvezérek arcképeit.<sup>5</sup> A képet, amely Villevald birtokában volt, a művész ugyancsak festő fia, Paul 1897. január 26-án kelt levelében küldte el Görgey Istvánnak e sorok kíséretében:

„Ide csatolva küldi atyám igen tisztelt bátyjának arcképét, amelyet hosszú keresés után végre megtaláltunk. De nem merem azt ecsetemmel megérinteni, mert a vázlat ezáltal jellegzetességéből veszíthetne.”



Egy későbbi (február 6-i) levélben Paul Villevald megemlíti, hogy atyja „az általa nagyrabecsült személyre vonatkozó emlékül ajándékozta Önnek tisztelt Görgey úr” a képet.<sup>6</sup>

Az említett festményt ma az Országos Levéltár őrzi a Görgey család irattári anyagában.<sup>7</sup> A kép egy 18×12 cm-es merített rajzpapírlapon remekbe festett akvarell-miniatűr. Igen jó állapotban van. Az arckép Görgeyt karakteresen ábrázolja, karakteresebben, mint a korabeli eszményítő képmások (pl. Barabásé). A pirosas arcszín, a gesztenyebarna, ritkás haj és szakáll miniatűr ecsettel, avatott szakmai tudással megfestve, könnyed plaszticitással hangsúlyozza a csontos arc konstrukcióját. Az atilla körvonalait, zsinórzatát a művész csak irónjával jelezte, a szétnyíló gallérból világos kobaltnék nyakkendő buggyan elő. A képen aláírás helyett ez áll:

„Zum Andenken an Professor G. v. Willewald.”  
(Valószínűleg ifjabb Willewald utólagos feljegyzése.)



11. B. P. Villevald: Görgey Arthur arcképe 1849. augusztus

Ami a legelőször felfedezett két Villevald képet illeti, azok lefényképezése tárgyában maga a monarchia akkori pétérvári követe, gróf Berchtold indított akciót. Tolsztoj gróf a pétérvári szépművészeti múzeum igazgatója gondoskodott a felvételek elkészítéséről.<sup>8</sup> Így értesülhetett a magyar közönség létezésükről. A két alkotás jelenleg a leningrádi Orosz Múzeum tulajdonát képezi.

Az egyik festmény az 1849. július 10-én lezajlott *besztercei* ütközet egy jelenetét ábrázolja. Itt Bem Grotenhjelmi cári altábornaggyal mérte össze fegyverét. 2 óra hosszat ágyútűzzel tartotta távol a támadó túlerőt. Utóbb azonban az egyesült orosz–osztrák erőknek érzékeny veszteséget okozva visszavonulásra kényszerült.

A festményen háttal a kép háttére irányába menetelő csapatokat látunk. Bal oldalon osztrák császári, a jobb oldalon cári gyalogságot. Közepén lovascsoportok, valamint beljebb leszerszámozó tüzérséget. A háttér hegyvonulata előtt Beszterce városa s az előtte húzódó lapályon csapatmozdulatok láthatók. A képszerkesztés, a tömegek téri elrendezése igényesebb invenciót nélkülöző mesteri rutinra vall. Élményszerűség helyett a festmény képi formát öltő száraz hadijelentés. A művészi élmény kiszikkadását nagymértékben magyarázza a keltezés dátuma: 1881. Az ábrázolt esemény óta 32 év telt el...

A „*Világosi fegyverletétel*”-t ábrázoló 200×400 cm-es óriás kompozíció is közel 30 évvel későbbi alkotás. A lefegyverzéshez szigorúan hadsorokba állított honvédseregnek, a tragikusan ünnepélyes aktus fegyverletétel mozzanatainak a festményen nyoma sincs. A honvédek és a cári seregek összekeveredett tömegeinek dekomponáltsága az egyes figurák (így Görgeyé is) melodramatikus póza egy kimerülőfélben levő művészi vénától tesznek tanúbizonyságot. Ugyanakkor cáfolni látszanak azt a feltevést, amely szerint a művész tanúja lehetett az eseménynek.

Ha e két mű képviselné csak számunkra Villevaldot, működését egyszerűen tudomásul kellene venni lexikoni adatként, mint annyi más külföldi művészt, aki jobban vagy kevésbé jobban hozott létre magyar vonatkozású alkotásokat. Művészete méltatásra, elemzésre ebben az esetben aligha tarthatna igényt.

1934. március 12-én a varsói magyar katonai attasénak a magyar honvédelmi miniszterhez intézett levelében, többek között, utal egy előbb említett kérdésre, miszerint a varsói nemzeti múzeumban őrzött 10 kép, amely az 1848–49-es magyar szabadságharcra kapcsolatos, Willewaldtól, „Paskievics herceg udvari festőjétől származik”.

„A festmények tárgya egyenként — közli a jelentés —

1. Szászrégeni csata
2. Támadás egy szorosra
3. Nagyszebeni csata
4. Segesvári ütközet
5. Sepsiszentgyörgyi ütközet
6. Tömösi szoros védelme
7. Fogarasi csata
8. Vöröstoronyi szoros védelme
9. Szászsebesi csata
10. Jelenet a Magyarország ellen vezetett 1849. évi orosz hadjáratból.”

„A képek, illetve csatajelenetek — írja az attasé — a honvédségre sohasem bántóak. Az mindenhol nemes ellenfélként van feltüntetve.

A festmények a rigai békekötés után kerültek vissza Varsóba, mint régebben is itt őrzöttek. A képek nemcsak történelmi, hanem műértékkel is bírnak. Szerzőjük később a szentpétérvári szépművészeti akadémia egyik híres tanára lett.

Mivel megfelelő hadtörténelmi vonatkozású ellenértékkel alig szolgálhatunk, nem valószínű, hogy a lengyelek a festményeket átengedik, Legfeljebb időszakos letétből lehetne szó” — fejeződik be a levél.<sup>9</sup>

A lengyelek valójában komolyan tárgyaltak a képek átadásáról, ellenértékként — többek között — Arthur Grottger (1837–1867) lengyel festő és grafikus 9 lapból álló, a Szépművészeti Múzeumban őrzött „Polonia” sorozatát kérték volna. Tárgyalások indultak meg a Szépművészeti Múzeummal, valamint a Hadimúzeummal — eredmény nélkül.

Utóbbi intézmény igazgatója a képek megszerzését 3 pont alapján kívánatosnak, 6 pont alapján elvetendőnek tartja. Többek között így érvel ellenük:

... „hogy a nagyméretű orosz képek nemcsak fizikailag nyomják el a mi kisebb méretű magyar képeinket, hanem erkölcsi hatásában is legyengítenék a magyar hadidicsőség hangsúlyozására irányuló törekvéseinket.” —

... „a mai helyzetben az eredetileg orosz tulajdonjellelű képek átvétele az oroszokkal való mai viszonyunkat is érintheti...”





1. B. P. Villevald : A tömösi szoros védelme, 1849. június 19.



2. B. P. Villevald : A brassói erőd feladása, 1849. június 22.





3. B. P. Villevald: Sepsiszentgyörgyi ütközet. 1849. július 5.

...„A képekről az intézet már 1930-ban hiteles fényképeket szerzett.”

...„A fényképek a kutatás szempontjából elegendők.”<sup>10</sup>

Fenti vélemény eredményeként a Varsónak adott miniszteri válasz közölte, hogy nevezett „képek időleges megszerzését nem tervezem, egyrészt szállítástechnikai, másrészt katonai politikai okokból”.

Ezzel a képek sorsa el is dőlt, mert továbbra is Varsóban maradtak, és a város 1939 szeptemberi bombázásakor megsemmisültek. Egykori létezésüket ma már csak szürke fényképmásolatok dokumentálják.

Az említett 10 nagyméretű festmény (pontos méretüket nem ismerjük, feltehetően 160×200 cm körüliek) nem a cár, hanem Paskievics megrendelésére készült, és vizuális élménysorozatként felöleli az V. orosz hadtest hadjáratát 1849. június 19-től augusztus 5-ig. A művek jellemzője az objektív szemléletmód, az életszerűség, az események humánus értékelése. Keletkezési idejük az eseményeket követő 10–15 éven belülre tehető.

Villevald emelkedett szellemét, lényegmeglátó képességét tükrözi e festménysorozat, amely tartalmi, technikai szempontból egyaránt a művész életművének zenitjét képezheti. Az egyes festményeken a komponálás módja, a szereplők jellemzése, határozott együttérzést fejez ki az ellenfélként szemben álló, majd legyőzött magyar harcosok iránt. Néhány képén csak utalás történik a cári csapatok közeledtére, az előteret a honvédek csoportjai népesítik be. Az emberábrázolás, a típusalakítás, az egyenruhák,<sup>11</sup> a mozdulatok, a magatartás megdöbbentően hű megjelenítése a művész érdeklődésére, emberi közeledésére vet fényt. A táji környezet ábrázolása megállapíthatóan megfelel a földrajzi tényeknek. A városképi részletek a jellegzetes épületekkel jól karakterizálják a vonatkozó történelmi helyeket.

A festmények tematikáját, helyszínét illetően egyébként sikerült a történelmi, hadtörténelmi eseményekkel,

valamint földrajzi helyekkel azonosítani. Az eredeti követségi jelentésben szereplő képcímjegyzék hiányos, és téves adatai ezáltal helyesbíthetők, illetőleg kiegészíthetők.

A Villevald-képek tematikájának ismertetése érdekében röviden utalnunk kell az 1849. évi június eleji hadihelyzetre.<sup>12</sup>

A magyar honvéderők megszállva tartották az ország déli és délkeleti határai mentén a Töröcsvári, Vöröstoronyi, a Tömösi és Borgo Prundi szorosokat. Bem főhadiszállása ekkor Marosvásárhelyt, a csapatok összlétszáma mintegy 27 000 főnyi volt.

Az orosz cári haderő a határ mentén állt, betörésre készen. Létszáma 52 795 fő volt, tehát majdnem kétszer akkora, mint Bemé.

Időrendben az első hadicselekményt ábrázoló festmény „A Tömösi szoros védelme”. Megértése érdekében idéznünk kell a hadtörténelmet. „A Lüders-féle V. orosz hadtest zöme június 19-én hajnalban megkezdte előnyomulását a határ felé. Elővédként 1 gyalogezred, 1 kozák hadosztály, 4 löveg hatolt előre. A Predeal hegy utolsó lejtőjén fekvő Skid-kolostornál 1000 főnyi magyar gyalogságra bukkant. A honvédek itt a kolostor és a szemben levő korcsma bevonásával, fatörzsekkel eltorlaszolt és földsáncok által elég jól előkészített állást foglaltak. Az egység Szabó alezredek vezetésével makacsul védte magát, de miután észrevette, hogy az ellenség állásaik megkerülésére törekszik, a Predeal tetejére húzódott vissza.” — Eddig szól a kép témájára vonatkozó legszűkebb adat.

A festmény hatalmas panorámát nyit. Hegyek koszorúzta völgyben, a középtérben épületek csoportja, feltehetően a Skid-kolostor, jobbra a nevezett korcsma. Az előtér nyilván a Predeal alsó lejtője, magát a hegyet a jobb oldalon feltételezzük. Az ábrázolt eseményt a magyar oldal felől jeleníti meg a kép. Az előtérben magyar honvédek változatos csoportjait látjuk, természetes, laza





4. B. P. Villevald: Fogarasi ütközet. 1849. július 13.



5. B. P. Villevald: A vöröstoronyi szoros védelme. 1849. július 21.





6. B. P. Villevald: Szászrégeni ütközet. 1849. július 23.

kompozíciós kapcsolódásban. Ezt a felhőárnyék és a felhőréseken áttörő intenzív napfény ellentétek alkalmazása teszi elevenné. Az előtér közepén egy kimagasló honvédtiszt – talán a parancsnok – intézkedő karmozdulatát látjuk, valamivel előbb egy lóról szállt fehérköpenyes huszártiszt vesz át egy iratot, nyilván egy segéd-tisztól, aki féltérdre ereszkedve bizonyára az előtte álló dobos használatát íróasztalként. Jobboldalt dobosok, majd vezetéklóvak csoportja. Ezek az epizódszereplők, figurák, nagyszerűen érzékeltetik a küzdelem fojtott légkörét. Alakjainak tekintete, mozgása a katonát, de ami a legmeglepőbb, a magyar katonát belső, közvetlen jellemzőjével jeleníti meg, amely magas fokú emberismeret és a speciális viszonyok mélyreható ismeretét tételezi fel. – A középtérben a porfelhőből kibontakozó üldöző ellenséges erők elől a honvédek visszavonuló és visszavonulásra készülődő csapatrészeit, ütegeit látjuk. A kolostor felől, a torlaszok megkerülésével, a korcsma vonalán túl húzódnak a hágón át visszafelé. A táj, az ember, az atmoszféra, a világítás, az érzelmi tartalom együttes megkomponáltsága, a festő magasfokú művészi koncepciójára utal.

Időrendben a következő, a *Brassói erőd feladását* követő mozzanatot ábrázolja. (A festményekről elsőként hírt adó jegyzékben cím és hely megjelölése nélkül szerepel.)

Az esemény 1849. június 22-én zajlott le, Miután a honvédc csapatok kétnapos elkeseredett hősi küzdelem után 300 főnyi embervesztéssel visszavonulásra kényszerültek, Brassó a cári haderő kezére került. Csupán a régi bástyarendszer kis erődjében maradt őrség. Kétnapos elszánt ellenállás, hadikövetváltás után azonban Szydlowszky honvéd-őrnagy parancsnok 320 főnyi csapatával letette a fegyvert.

A kép háttérében szépen bontakozik ki a hegyek által körülzárt völgykatlanban Brassó városképe a Fekete-Templommal és a várhegyen a régi fellegvárral.<sup>13</sup> A várost az előtértől széles mező választja el az orosz lo-

vasság rendezetten mozgó alakulataival. Az előtérben viszont életképszerű felfogásban hadifoglyok, kozákok lovas és lóról szállt csoportjai láthatók. Megkapó az előtér bal oldalán elhelyezkedett szemben álló lovas kocsin szenvedő arcú, szakállas, sebesült honvédtiszt, mögötte fehérköpenyes huszártiszt alakja. A sebesülthöz egy kozák tiszt lép részvevő kézmozdulattal. Az emberalakok és a lófigurák változatos és természetes elhelyezése, ábrázolása, a fény–árnyék ellentétek összpontosítása és az érzelmi motívumok hangsúlyozása biztosítja a festmény kvalitásait.

*Sepsiszentgyörgyi ütközet 1849. július 5.* Lüders három oszlopban folytatott előnyomulása következtében a magyar erők Gaál Sándor alezredes parancsnoksága alatt Uzon felől Sepsiszentgyörgyre vonultak vissza, majd a várostól északkeletre, az ún. Szépmezőn csatarendbe álltak. Egy észrevétlenül végrehajtott bal oldali átkarolás és egy túlsúlyt biztosító arctámadás következtében a honvédd had elvesztette egyensúlyát, és az orosz lovasságtól üldözötten, futásnak eredt. Az elenyészően csekély orosz veszteséggel szemben a magyaroké jelentős. 400 halott, 240 fogoly. A kozákok 4 ágyút és 2 zászlót zsákmányoltak.

A festmény az ütközetet forrpontján érzékelteti. Hegyvonulat előtti síkságon az előtér közepén a magyar ágyúknál gomolyog a harc. Kozákok és lovastisztek vágatnak fel-alá a harcot éppen feladó honvédtüzérek ágyúcsoportja körül. A küzdelem gomolyagából két honvéddzászló emelkedik ki. A festmény egyezik a harcászati leírással. A középtérben kibontakozó hadmozdulatok: Lovassoztagok, fogatolt tüzérek vonulása a háttér felé vezet a tekintetet. Por, löporfűst, gomolygó felhőkkel borított ég fokozza a küzdelem ábrázolásának intenzitását.

Időrendben a következő, a már ismertett július 10-i *Besztercei ütközet*, amely azonban nem tagja e sorozatnak.

Folytassuk a sort az 1849. július 13-i „*Fogarasi üt-*





7. B. P. Villevald: Segesvári ütközet. 1849. július 31.



8. B. P. Villevald: Szászsebesi ütközet. 1849. augusztus 1.



közet"-tel. Fogarasnál Engelhardt cári tábornok közeledésére a honvéd haderő Móríc azlezredes parancsnoksága alatt egy darabig ellenállt, majd Segesvár felé húzódott vissza. Egy ellenséges oszlop azonban útját állta, mire a szebeni útra fordult. Bethlennél ismét kozákok állták el az utat, Fogaras felől pedig Engelhardt elővédje közeledett. Móríc az Olton át akart hadával menekülni, az orosz lovasság azonban utolérte, 100 honvédet felkoncolt, mire a többiek megadták magukat.

A kép inkább a táborok, a magasabb parancsnokság környezetét mutatja be a csatározások, az üldözések alatt. Az előtérben egy temetőben, sírkeresztek között várakozó ordonáncok, lovászok vezetékllovakkal, lemondonyozott fogatolt tüzekek, a közepén egy zsindelytetős temetőkápolna eresze alatt orosz tiszt hadifogoly honvédtisztek társaságában, majd a távoli csata színterét látszóvező cári tisztek.

A háttérben a város füstbe, ködbe vesző látképe, messze elnyúló hegyvonulatok. A várakozás unalma, ácsorgása, izgalma, a hadifogoly honvédtisztek immár reménytelen nyugalma csak közvetve utal az ütközetre. A témaválasztás a komponálásmód avatott tolmácsolásban nyújtja a történelmi epizód valóságát.

A *Vöröstoronyi szoros védelmét 1849. július 21-én* Ihász Dániel alezredes vezette 2 zászlóaljjal és 6 ágyúval. A talmácsai magaslatoknál a támadó cáriak elől a boicai erős állásba vonult vissza. Ez szemben majdnem bevehetetlen volt, de Lüders egy vadászzászlóaljat küldött a szorost körülvevő magaslatokon keresztül Ihász bal oldalába, illetőleg hátába. Ihász a szemben támadó ellenség elől rendben visszavonult.

A kép ismét magyar látószögből jeleníti meg az eseményt. Az Olt partján meredő sziklás hegyoldallról a honvédek sietve ereszkednek alá. A parton huszárosztag vágat, és az ellenség tüzelése következtében egy lovasával földre rogyó lovat, egy megvadult lovat és egy lezuhant huszárt láthatunk. A jobb előtérben egy honvédcsoportból egy honvéd kiválik a ló megfékezésére. Háttérben a szorosban emelkedő Vöröstorony vára áll.<sup>14</sup> Bal oldalon az árnyékolt előtérben fogatolt tüzekek állnak. Az Olt vizében tüzéségi becsapódás, és a távolban egy égő tető füstoszlopa emelkedik a hegyek által övezett lapály fölé. A kép drámai hangulata pompásan érzékelteti a közeledő ütközet szelét.

„Támadás egy szorosra”, azaz „Karantén” a következő festmény címe. Az ábrázolt jelenet ugyancsak július 21-én játszódott le. Az előzőleg említett vöröstoronyi események után Ihász a hegykatlanban fekvő karanténig (vesztégintézetig) vonult vissza. Megszállta a körülötte fekvő magaslatokat és a szoros bejáratát pásztázó redutot. Lüders 12 fontosokkal lövette a magyar állást, majd egy óras tűzharc után, amikor arról értesült, hogy a megkerülésre kiküldött vadászzászlóalj közelít céljához, rohamoszlopokat küldött a redut ellen. Ihász, miután tudomást szerzett a hátába irányított zászlóalj közeledéséről, megkezdte a visszavonulást, majd csapatával átlépett török területre.

A festmény a sötét völgykatlanban folyó küzdelmet szemlélteti, az orosz hadoszlopok rohamát a palánkkal körülvett redut ellen. A támadó csapatok csoportjai, egyénítés nélkül, szinte árnyékszerűen foltokban jelennek meg, a magasból a szorosba vetődő fénypásmák sugárzó világításánál. Az előtérben egy lovastól földre zuhant honvédtiszt megadása jeléül feltartja karját. A rohamozó orosz csapat felé egy lovasist „álljt!” int, „pardont a legyőzöttnek”. A sötét hegyoldalak között lőporfüst úszik, és egy felszálló fehér füstgomolyag szinte a lövésnek a völgykatlanban többszörösen visszahangzó csattanásait idézi. A palánksor mögött a visszavonuló honvédek észlelhetjük.

Szászrégeni ütközet 1849. július 23-án. A magyar sereg (kb. 5000 fő) Szászrégen előtt, balszárnnyával egy erdős magaslatra támaszkodva, csatarendbe állott. Grotenhjem tábornok 4 vadászzászlóaljjal, 6 gyalogszázaddal, 2 dzsidásosztállyal, 1 osztrák zászlóaljjal, ágyúkkal megtámadta és visszavetette a balszárnnyat. A parancsnok, Damaszkín honvéd alezredes erre megkezdte a visszavonulást a Marosig.

A képen orosz roham mozzanata elevenedik meg. Magyar lövegek és szekerek körül vad kézitusa bontakozik ki, kaotikus kavargásban. A túlerővel szemben megadásra kényszerített honvédek kétségbeesett magatartását a művész realizisztikusan jellemezte. Itt is mint minden művén, a fény–árnyék ellentétekkel operál. A kompozíció baloldalán árnyékba borult dombhát mögött a város épületei, a hegyek által szegélyezett síkon a távolba vezető úton csapategységek vonulnak.

A *tragikus kimenetelű 1849. július 31-i segesvári ütközet*ről ad tudósítást a következő festmény.

Bem Lüders közeledésének hírére Segesvár felé tartott. Fehéregyházánál felállította hadát Lüders csatarendbe állított csapataival szemben. Az ütközetet tüzéségi tűz vezette be. Lüders kezdetben azt hitte, hogy csak színlelt, lekötő jellegű támadással áll szemben, és Marosvásárhely felől várta a főtámadást. Midőn azonban tudomására jutott, hogy magyar csapatoknak abban az irányban nyoma sincs, elsőprő támadást indított. Bem tüzéségét az ellentámadás kísérlete ellenére legyőzték, majd döntő tényezőül a lovasságot vetette be. A honvédek a háromszoros túlerővel szemben nem tarthatták magukat. Egy a jobbszárnnyon álló honvédzászlóalj négyoszlopot alakított, de rendjüket kartácstüzek bontották meg. Az előzőleg szétszórta huszárok még egyszer nekivágtak az ellenségnek, de hasztalanul. A jobbszárnnyon beállt zűrzavar áttért Bem derékhadára. Az egész had rendezetlen futásnak indult, a kozákok és dzsidások Ördögfalváig üldözték. A magyar veszteség 1300 sebesült és halott. Orosz részről: Skariatín tábornok, 41 halott és 205 sebesült.

A számunkra oly tragikusan emlékezetes ütközet széles panorámája tárul fel előttünk a képen, a hegyek határolta fehéregyházi síkság. Előtérben a kép belseje felé haladó orosz lovasok, törzskari tisztek, kozákok, dzsidások. A középtérben a Fehéregyháza–Ördögfalvi országot mentén a hadrendben kibontakozó lovasság, ütegek, a jobboldali lankáról lefelé ereszkedő gyalogság. A festő nyilván az ütközet végkifejletének mozzanatait ragadta meg. A számunkra oly megrázó történelmi esemény ábrázolásában azonban hasztalanul keresünk az előzőkhöz hasonló érzelmi vonatkozásokat. A festmény egy harci esemény látványának tárgyilagosan hívős, rutinos rögzítése csupán.

Szászsebesi ütközet 1849. augusztus 1-én. Stein honvédezredes 4000 főnyi hadtestének zömével Szászsebes előtt állott fel. Itt Hasford cári altábornagy gyalogságával szemben, kozákjaival pedig oldalba megtámadta. A honvédek makacs ellenállást fejtettek ki, de miután meghallották, hogy Gyulafehérvár őrsége Szászsebes felől háttá fogja támadni őket, hátrálni, majd futni kezdtek. Üldözés közbeni veszteségük: 200 halott, 1200 fogoly, ágyúk, lőszerek, társzekerek és 300 vágómarha.

Az ütközetet ábrázoló festmény a sorozat egyik legsebbe darabja. Míg a közép- és háttérben folyik az ütközet, ütegek ontják a tüzet, mögöttük készenlétben álló felmozdonyozott ágyúk. Előtérben cári lovasok, kozákok és hadifoglyok csoportja. A foglyok között egy anya látható karján gyermekével. A honvédek ábrázolásánál a részvét, a szimpátia vezethette a művész ecetét. Az előtérben három, indulattól fűtött honvéd közül az egyik egy dobos, elkeseredésében beletapos a dobjába, egy másik, miután puskáját a földhöz csapta, társával együtt szerelvénnyel készül ledobni.

A típusalkotás remek példáit láthatjuk e jól megszervezett kompozíción. Figyelemre méltó az alakok fény–árnyékkal kialakított térbeliségének illúziót keltő ábrázolása.

A sorozat utolsó képe egy nagyszzebeni csatát ábrázol. Felmerülhet a kérdés, hogy melyik csatáról van szó? Lüders ugyanis július 21-én, miután a magyar helyőrség elvonult, puskalövés nélkül bevette Nagyszeben. Ez az alkalom tehát nem lehetett jó a hadidicsőség ábrázolására.

A segesvári ütközet után azonban Bem hihetetlen gyorsasággal tekintélyes (kb. 7–8000 főnyi) hadat szervezett újra, és Nagyszeben ellen támadólag lépett fel. Bem közeledésének hírére Hasford betegeit, poggyászát





9. B. P. Villevald: Nagyszebeni ütközet. 1849. augusztus 5.



10. B. P. Villevald: Besztercei ütközet. 1849. július 10.



és a foglyokat fedezettel a vöröstoronyi szorosba küldte, míg ő maga 6 zászlóaljjal, 2 lovas századdal, 10 ágyúval Nagyszebenből északra helyezkedett el.

A közeledő Bem augusztus 5-én ágyútűzzel nyitotta meg a támadást. Hasford egy ideig tartotta magát, de miután jobb és bal felől egy-egy honvédosztag fenyegette, visszahúzódott a városba. Itt 5 órás gyilkos utcai harc után az orosz csapatok feladták a várost, Bem Vesztenyig üldözte őket. Orosz részről a veszteség 339 halott és sebesült, magyar részről 200 halott és sebesült.

Ez az esemény sem kívánczik a győzedelmeskedő ellenfél részéről vászonra. A festmény mégis egy, a város ellen kibontakozó dinamikus támadás látványát nyújtja. Az előtérben löszerek, fogatolt tűzterek, vágató lovasok, ordonánc tisztek változatos csoportjai utalnak a középtérben, főleg egy híd körül álló küzdelemre. Felbukó lovasok, szétlőtt ágyúk, visszavonuló hadoszlopok jellemzik a magyar felet.

A háttérben a magasán emelkedő hegyek lábánál, a füst- és porfellegből kiemelkednek Nagyszeben jellegzetes épületei, tornyai, köztük az evangélikus nagytemplomé is.<sup>15</sup>

E sorozatban Villevaldznak ez az egyetlen csataábrázolása, amely nem az objektív történelemszemlélet jegyében készült, hanem valójában csupán a hadidicsőség egy utólagosan konstruált dokumentumaként szolgált.

A festmény, mint jó kompozíció, eleven, dinamikus alkotás, de hitelét nem támasztja alá a történelem valósága.

Ami a festmények színeit illeti, arról kevés támpontunk van, a képek feltételezhetően nem annyira kolorisztikus, mint inkább luminisztikus jellegűek. A fény-árnyék, illetőleg világos-sötét ellentéteknek a színek inkább csak kísérői. Tónusuk valószínűleg az akadémikus szürkés-barnás galéria-tónus.

Bár a festmények, amelyek a varsói főkormányzósági palotában Paskievics rezidenciájában függtek, elpusztultak, reprodukcióik révén azonban számunkra mégis jelentősek. Villevald korának kiemelkedő festői-szakmai képességekkel, képalkotó-technikai ismeretekkel rendelkező művésze. Nem sorolható az elvtelen udvari csatafestők sorába. Magyar vonatkozású művei legalábbis ezt bizonyítják. Utóbbiak — elsősorban megsemmisült festményei — a művész realista alkotó módszere és humánuma révén népünk történelmének olyan dokumentumaiként szolgálnak, amelyek nemzeti önismeretet, az embert jellemző örök igazságokat és a történelem realitásának meggyőző erejét tartalmazzák.

Villevalddal kapcsolatban eddigi kutatásaim eredményét közöltem. Szándékomban áll azonban munkámat tovább folytatni. Úgy gondolom, hogy annak során több művészettörténeti, történeti, illetőleg kultúrtörténeti kérdésre, kapcsolatra derül még fény.

*Domonkos Imre*

## J E G Y Z E T E K

<sup>1</sup> A művész életrajzi adatai: Kondakov: Jubileum Handbuch der St. Peterburger Kunstakademie.

Nagler: Neues Allgemeines Künstler-Lexikon XXIV. köt. 399. o. Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, XXXVI. köt. 20. o.

<sup>2</sup> Thieme-Becker szerint. Boetticher és Nagler szerint 1817-ben.

<sup>3</sup> Isztorija Russzkogo Iszkussztva IX. kötet. (Moszkva 1965.) 151., 165., 333., 376. o.

<sup>4</sup> Boetticher: Malerwerke des 19. Jahrhundert II. köt. 1021. o.

<sup>5</sup> Hadfi Döme nagybecskereki kir. közjegyző levele 1898. VI. 4-én Görgey Istvánhoz: „... Vlakjovics nyug. szerbiai őrnagy egy pancsovai vendéglőben említette, hogy Oroszországban alkalma volt Péterváron egy olyan terembe bemenni, ahol az orosz hadvezérek nagyhercegek, és az ellenség híres tábornokainak arcképe függött... Ott függ Görgey Arthur tábornok arcképe is...”

(Görgey család irattára, Orsz. Levéltár. P. 295 jelz. 33. csomó)

<sup>6</sup> Görgey család irattára XII. sz. Iratjegyzék „D” köteg „G” jel.

<sup>7</sup> Görgey család irattára P. 295 jelz. 44. doboz.

<sup>8</sup> Vasárnapi Újság 1910. 49. sz. 1013. o.

<sup>9</sup> Iktatva: H. M. VI. 2. osztály 12885/eln 1934. sz. (Hadtörténelmi Intézet irattára)

<sup>10</sup> Iktatva: M. Kir. Hadimúzeum 74. sz. (KE. Múz. 1934. (Hadtörténelmi Intézet irattára)

<sup>11</sup> Barcy Zoltán — Domonkos Imre: 1848/49. A magyar szabadságharc katonáinak egyenruhái. Honvéd Levéltár és Múzeum 1950.

<sup>12</sup> A hadtörténeti vonatkozások azonosításának alapjául Breit József: „Magyarország 1849/49. évi függetlenségi harcának katonai története” c. művének III. kötete szolgált.

<sup>13</sup> Brassó a 19. század közepén. L. Rohbock vízfestménye (M. Tört. Múzeum Képcsarnoka)

Makkai László: Erdélyi városok 5. kép (Officina, 1940.)

Gerő László: Magyarországi várépítéset 311. old. (Művelt Nép, 1959.)

<sup>14</sup> Ua. 247, 328. o.

<sup>15</sup> Nagyszeben a 18. század végén. Adam Ludwig metszete (M. T. Múzeum metszetgyűjteménye). Nagyszeben a 19. század elején, Bécsi metszet (M. T. Múzeum metszetgyűjtemény)

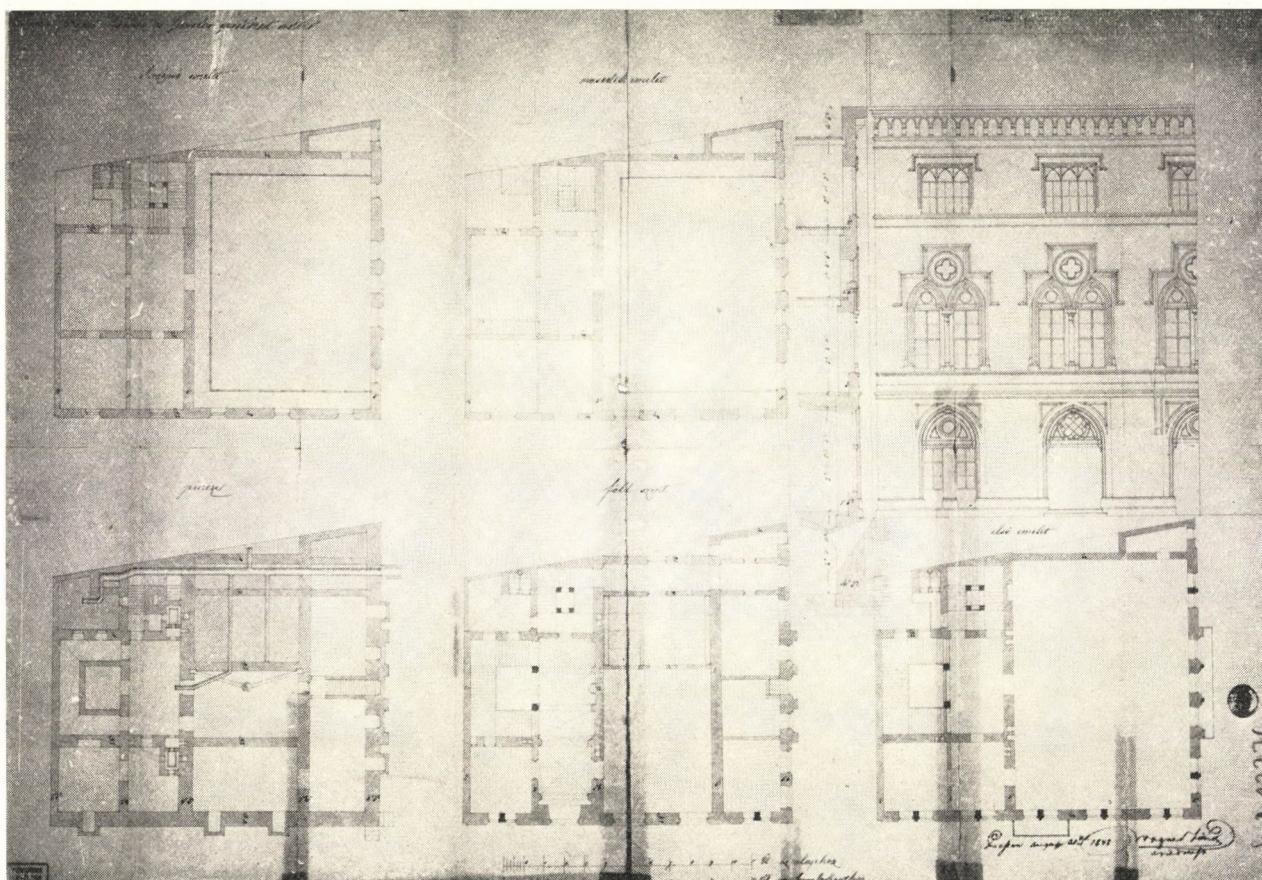


A romantikus építészet idején egyre több olyan építész működött hazánkban, aki céhmesterré lenni nem tudott, vagy nem is akart. Egyrészt ugyanis a céhek a létüket fenyegető, szabad ipargyakorlatot követelő mozgalmakkal szemben egyre merevebbek, elzárkózóbbak lettek, s a szabadságharc utáni gazdasági pangás is arra kényszerítette őket, hogy mestereik számát ne szaporítsák. Másrészt megjelent az a többnyire akadémiát, polytechnikumot végzett építészgeneráció, mely megnövekedett öntudat hordozója, szabad működés híve, a tervezési gyakorlatot a kivitelezési praxistól függetlenítő XIX. századi emancipációs folyamat aktív részese volt, s elsősorban tervezőként kívánt dolgozni. Mivel az érvényes rendelkezések szerint építkezni csak oly tervek alapján lehetett, melyeket céhtag építőmester aláírt, s ezzel a jogi értelemben vett felelősséget a kivitelért elvállalta, mesterjoggal nem rendelkező vagy még nem

rendelkező romantikus építészeink tervei idegen aláírással — rendszerint a kivitelező vállalkozóval<sup>1</sup> — kerültek az engedélyező hatóság elé. A fennmaradt engedélyezési terveken szereplő aláírások tehát nem feltétlenül a szellemi tulajdonjog dokumentumai, s ez a körülmény a romantikus építészet kutatását jelentősen nehezíti.<sup>2</sup>

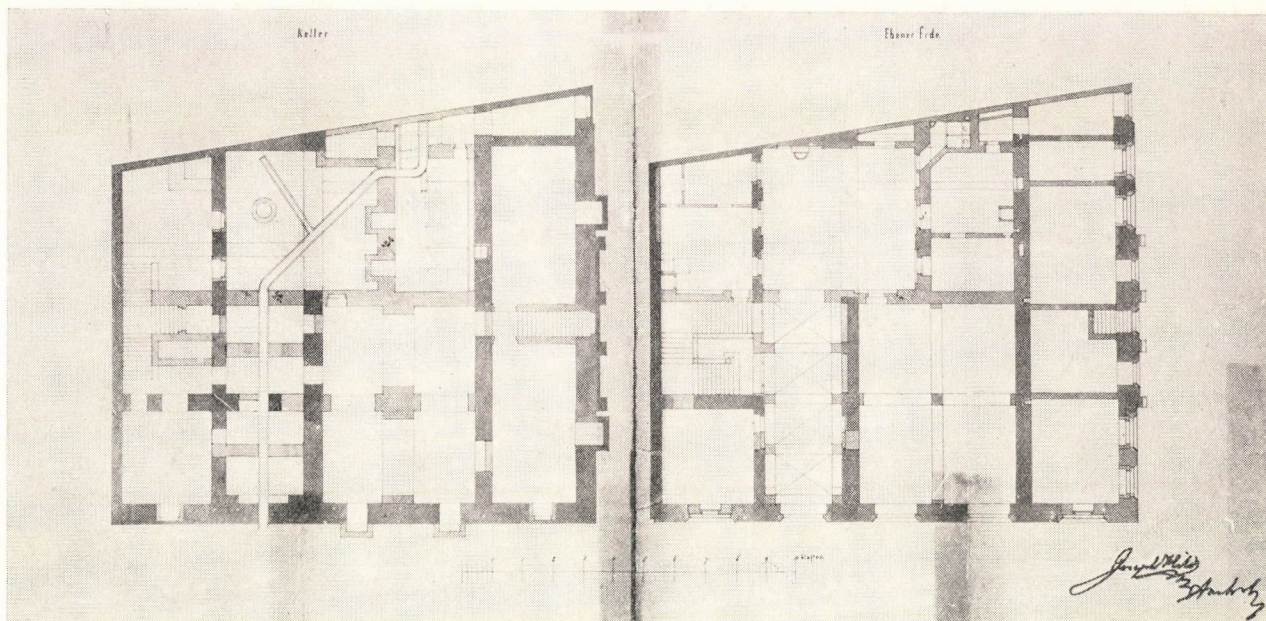
E probléma a magyar romantikus építészet legnagyobb mesterének, Feszl Frigyesnek esetében is jelentkezik, nem is kis mértékben. Feszl ugyanis csak 1866-ban, a Vigadó befejezése után nyerte el a céhbeli mesterjogot, így romantikus életművének úgyszólván teljes egésze ebbe a kutatás szempontjából zavaros korszakba esik. Építéstörténeti jelentősége következtében viszont különösen fontos műveinek felkutatása, illetve a neki tulajdonított művek hitelességének igazolása.

Ezért kívánjuk tanulmányunkban egyik ismeretlen művét, a beadványi terven szereplő aláírás alapján eddig



1. Feszl Frigyes: „Városi képviselők házána” terve 1848-ból



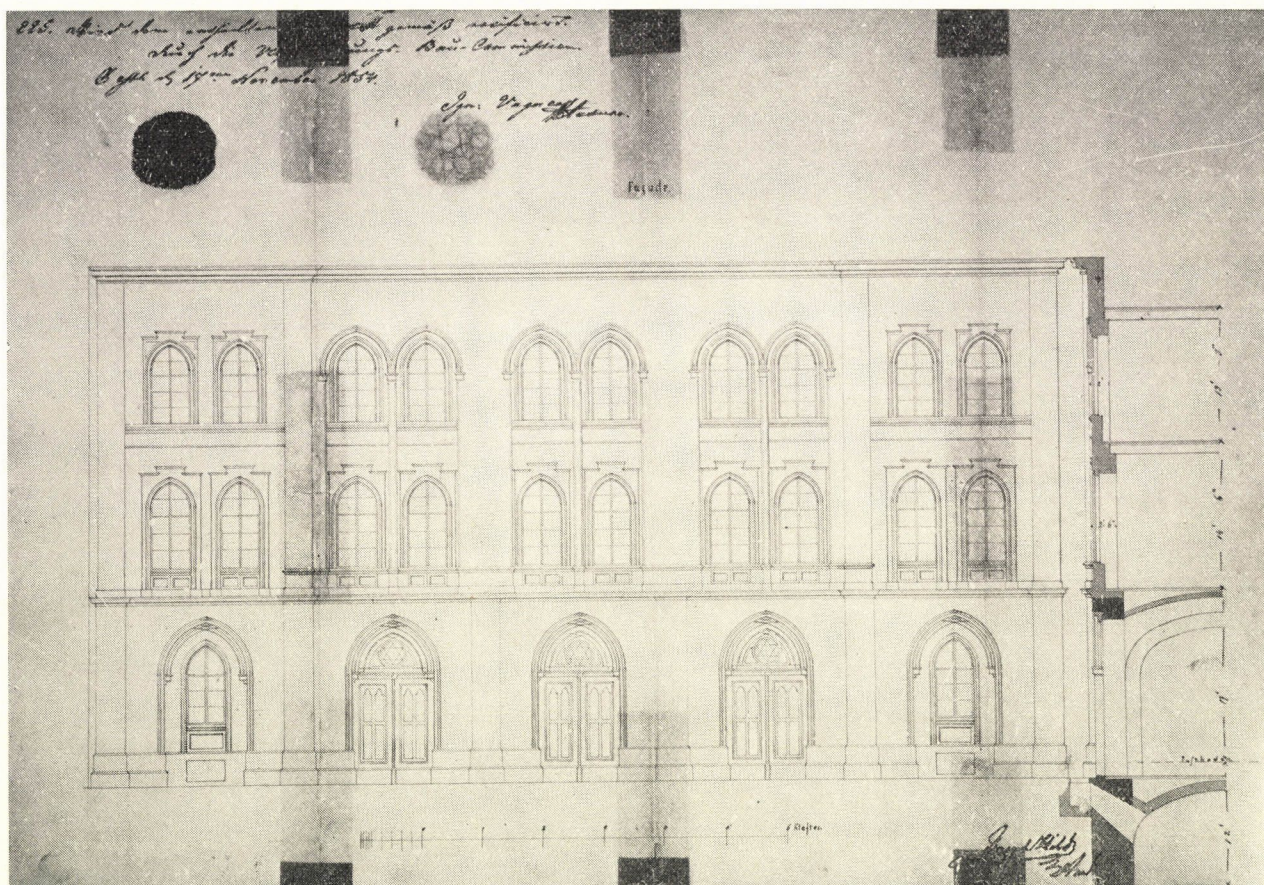


2. Feszl Frigyes: A pesti belvárosi plébánia terve 1854-ből, alaprajzok

Hild Józsefnek tulajdonított régi pesti belvárosi plébániaépületet<sup>3</sup> bemutatni.

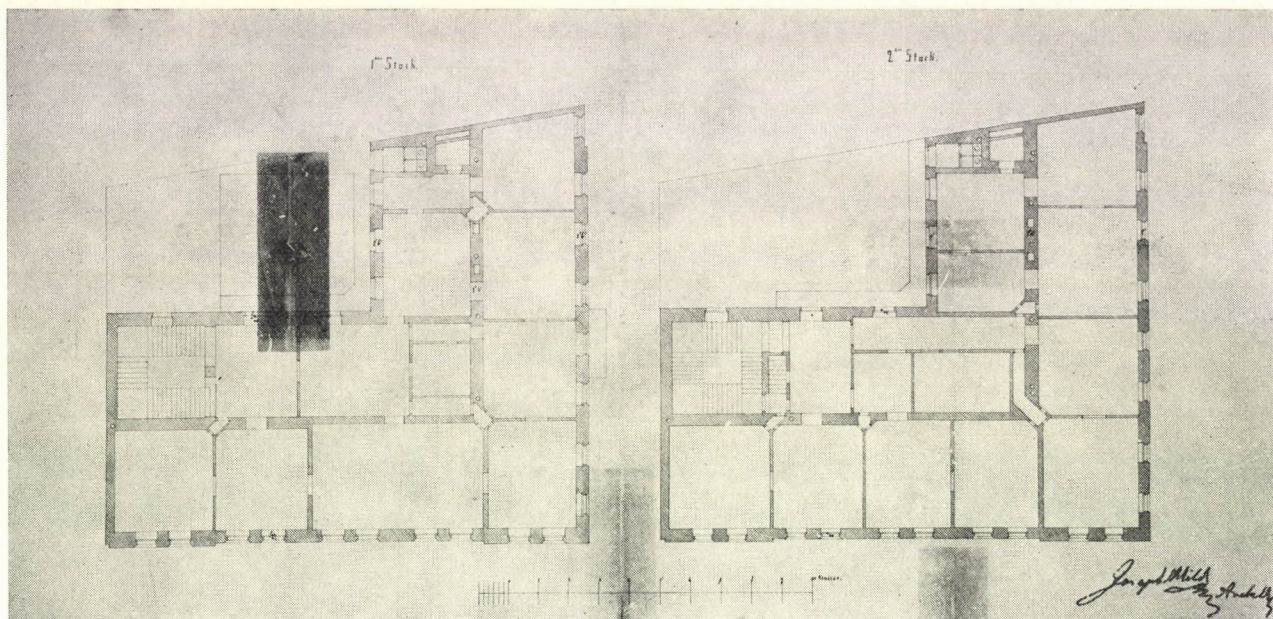
Építésének története 1848-ig nyúlik vissza, amikor Pest város tanácsa az egykori Aldunásor és Templom tér

sarkán (a mai Erzsébet-híd pesti hídfőjének helyén) a „városi képviselők házának”, azaz reprezentatív közgyűlési terem befogadására szolgáló épületnek építését kezdte el. Az 1848. szept. 9-én jóváhagyott tervet Wagner



3. Feszl Frigyes: A pesti belvárosi plébánia terve 1854-ből, homlokzat és metszet





4. Feszl Frigyes: A pesti belvárosi plébánia terve 1854-ből, alaprajzok

János kivitelező vállalkozó írta alá, a terv bal felső sarkában látható felirat szerint azonban: „tervezve Feszl, Kauser, Gerster építészek által”.<sup>4</sup> A homlokzat kialakítása Feszlre vall, vagy legalább is a tervezésben való döntő szerepére – neve is elsőként áll a feltüntetett triumvirátusban, melynek jellege egyelőre meglehetősen homályos.

Az építkezés azonban a szabadságharc és annak bukása következtében nem jutott messzire: csak a pince s a földszinti falak nagy része készült el. A befejezetlen épület így éktelenkedett évekig a város szívében, míg 1854-ben elhatározták, hogy a meglevő falak részleges felhasználásával, új tervek alapján itt építik fel az új belvárosi plébániaházat.<sup>5</sup> Ezt az elhatározást a korábbi plébánia-épület alkalmatlansága tette szükségessé,<sup>6</sup> közvetlen indítékát pedig az 1854-es plébánosváltás szolgáltatta. Az 1854. III. 31-én elhunyt Simonchich Ignác plébános utódjául IV. 20-án a városi tanács – kegyúri jogát gyakorolva – a primás által javasolt három jelölt közül Szántófy Antal prépostot, addigi lipótvárosi plébánost választotta meg. Scitovszky primás 1854. V. 4-én kelt levelében a választás eredményét örömmel veszi tudomásul, majd „bizalmasan s egyszersmind hivatalosan” felszólítja a „tekintetes községtanácsot” az új plébánia felépítésére, illetve előzetesen a tervek bemutatására. Felsorolja az építkezés indokait, hivatkozik a városi községtanács ünnepélyes ígéretére, s közli, hogy „az újjonnan elválasztott plébános, daczára azon hálának, melyel a benne helyezett közbizalomért magát lekötelezettnek érzi... jelen lakásában mindaddig megmaradand, míg a tervezett új plébánia föl nem építtetik”.

A tanács ezután gyorsan intézkedett, megállapíttatta az építési programot, s Feszl Frigyesel elkészíttette az új plébánia tervét. A jóváhagyásra felterjesztett tervet a hercegprimás VI. 27-én kelt levelével észrevétel nélkül elfogadja. Ez az okmány őrzi Feszl szerzőségének bizonyítékát, egyelőre az egyetlen irat, mely nevét az épülettel kapcsolatban említi.<sup>7</sup>

Az úgy a továbbiakban a középítkezések szokásos útján halad: elkészítik a költségvetést, kiírják és lebonyolítják a kiviteli versenytárgyalást. Mintegy négy hónap múlva, XI. 9-én kinevezik az építkezés kurátorait és vezetőjét, utóbbit Hild József személyében,<sup>8</sup> aki a községtanács tagja, s 1854. jan. 1. óta Pest évi 1000 forinttal javadalmazott „városi építéssze” volt.<sup>9</sup> Így került Hild József aláírása a tervekre, melyeket a pesti Szépművészeti Társaság

Bizottmány 1854. nov. 17-én hagyott jóvá. A primás által erősen szorgalmazott építkezés ezután rögtön elkezdődött, s XII. 16-án már a falegyen-ünnepséget tartották meg.<sup>10</sup> A következő év III. 10-ére a fedélszék felállítása is megtörtént,<sup>11</sup> Szent Mihály napjára (IX. 29.) pedig az egész épület elkészült.

Az új épület nem ért meg hosszú életet, még ötven esztendő sem, a századforduló körül áldozatul esett a város rohamos fejlődésének. Mivel az épülő Erzsébet-híd (1897–1903) pesti hídfőjének területére esett, a régi pesti városmag sok más épületével együtt lebontották.

A homlokzatok gótizáló-romantikus architektúrája puritánabb, mint Feszl egyéb ismert épületein, fantázia- gazdag ornamentikájával itt nem találkozunk. Rávall viszont az emeleti ablakok szemöldökmegoldása, mely a csúcsíves formát lépcsősen követi s mellyel művein különböző változatban többször találkozunk, legmarkánsabban az 1920-as években lebontott Glósz-ház (VII. Rákóczi út 16.) homlokzatán. Figyelemre méltó az emeleteket összefogó kettős, illetve hármas gótizáló ívezet eredetiségre valló nagyleptéki motívuma.

Mindezek ellenére feltűnő az a különbség, ami épületünk s Feszl ismert művei vagy akár csak a „városi képviselők házának” 1848-ban készült terve közt mutatkozik. A földszinti homlokzat kivételével, mely csaknem teljesen azonos az 1848-as tervvel, az architektúra szárazabb, merevebb jellege a romantika késő szakaszát vetíti előre, s a rizalitokat szegélyező emeletes falisávok a klasszicizmus, főként Hild József művészetét, emeleteket összefogó lizénáit idézi. Felmerül a kérdés, valóban Feszl művéről van-e szó – hiszen csak egyetlen okmány utal erre. Ha igen, vajon nem szolt-e bele más is – nevezetesen Hild – a tervezésbe.

Ami az első kérdést illeti, úgy gondoljuk Feszl tervezői szerepe nem lehet kétséges. Az esztergomi Bazilika építését ekkor már több mint 15 éve irányító Hildet mind a primás, mind az aula jól ismerte, mással össze nem téveszthette. Ha Scitovszky jóváhagyásában Feszl Frigyes építész tervéről beszél, az nyilván az övé s nem Hild Józsefé – más viszont ebben az esetben nem jöhet számításba. Másrészt, ha a város a plébánia terveit Feszl Frigyes nevével terjesztette fel, annak valóban az ő művének kellett lennie, hiszen az országos hírvé és tekintélyű mester, a primás által is ismert és kedvelt Hild tervének elfogadására mindenkiénél jobban számíthattak volna.





5. Feszl Frigyes: A pesti belvárosi plébánia 1890 körül

Ami a másik kérdést illeti: valóban elképzelhető, hogy valamilyen formában Hildnek is része volt a megvalósult épület terveiben. Lehet, hogy tervezés közben tudta az idősebb és tekintélyesebb Hild befolyását érvényesíteni. Lehet, hogy a primásnál és a városnál egyaránt tekintélyt élvező Hild a jóváhagyás és a Szépítő Bizottmány engedélyezése közti 5 hónap alatt módosított valamit a terven, s ehhez — kivételes helyzete révén — mindkét fél hozzájárulását megszerezte.

Hogy valójában hogyan történt, volt-e egyáltalán Hildnek szerepe a tervezésben, nem tudjuk. A mű, mely kétségtelenül közelebb áll Feszlhez, mint Hildhez, problematikus, benne a századközép két nagy mesterének sajátos találkozását sejthetjük. A kép tisztázása a további kutatásra hárul, s közelebb fog vinni mindkettőjük megismeréséhez.

Komárik Dénes

#### J E G Y Z E T E K

A jegyzetben szereplő levéltári jelzetek Budapest Főváros Levéltárának anyagára vonatkoznak.

<sup>1</sup> Más jogi relációból eredő idegen aláírásra szolgáltatnak példát Brein Ferenc munkái. Brein Ferenc özvegyi jogon működő anyjának művezetőjeként szerepelt, s bár ténylegesen ő vezette a vállalkozást — végezte a tervezést, irányította a kivitelezést —, a tervein szereplő aláírások anyja jogállását fejezték ki. A cég által felelősségvállalásra kijelölt építőmester írta ugyanis alá a terveket, „für die Wittve Magda Brein” megjegyzéssel. — Később viszont, mikor Brein Ferenc már mesterjoggal rendelkezett, az ő kivitelező-vállalkozói aláírását találjuk például az ilyen joggal nem rendelkező Mátyás tervén, melynek alapján a budai jótékony nőegylet vári házának (ma: I. Uri u. 38.) átalakítása, emeletráépítése és romantikus homlokzatkialakítása készült.

<sup>2</sup> Történt is nem egy téves attribúálás az elmúlt évtizedekben, gyakran a helyes adatokat őrző hagyomány elvetése árán. Ennek köszönhető például, hogy Feszl Frigyes jelentős műven, a Nádor utcai Oszvald-házon (V., Münnich Ferenc utca 22.) műemléktábla hirdeti Zofahl Lőrinc szerzőségét, vagy hogy Brein Ferenc legjelentősebb ismert művének, a Király utcai Pekáry-háznak (VII., Majakovszkij utca 47.) műemléktábláján Pollack Ágoston neve szerepel.

<sup>3</sup> Az épületet legelőször — tudomásunk szerint — Schoen Arnold tulajdonította Hild Józsefnek. (Jegyzetek a pesti belvárosi plébánia-templomról. Különlenyomat a „Budai Krónika” 1943. évi 26–27. számából, 16. o.) Ugyanígy említi — reá való hivatkozással és a Szépítő Bizottmány jelzetének megnevezésével — Molnár József Budapest romantikus építőművészete c. 1946-ban elfogadott kéziratok doktori disszertációjában, 55. o. Szerepel két repertoriumban, melyek a pesti Szépítő Bizottmány anyagának egy-egy részét más-más szempontból összeállítva közlik. Így Zakariás G. Sándor: Pesti építőmesterek munkássága 1850–1860, Művészettörténeti tanulmányok (A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség évkönyve 1953.) Bp. 1954. 569. o. és Rados Jenő: Hild József, Pest nagy építőjének életműve c. könyvének függelékében közreadott, ugyancsak Zakariás G. Sándortól származó jegyzék Hild Józsefnek a pesti Szépítő Bizottmányban fellelhető terveiről, 326. o. Rados Jenő könyve egyébként ezen túlmenően nem foglalkozik az épülettel, nem tárgyalja.

<sup>4</sup> Sz. B. 12376. A tervet említi: Zakariás G. Sándor: Pesti építőmesterek munkássága 1850–1860, Művészettörténeti tanulmányok (A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség évkönyve, 1953) Bp. 1954. 556, 561. o. és rá hivatkozva Zádor Anna: A Pollack-



kutatás néhány problémája. „Művészettörténeti Értesítő” IV. 1. Bp. 1955. 24., 28. o.

<sup>5</sup> Az építkezésre vonatkozó főbb iratok: *Pesti tanácsi iratok* 5097/1854; 798/1855; V. 205/1858, valamint az engedélyezési iratok és tervek a pesti Szépítő Bizottmány anyagában: *Sz.B. 17430/a.*

<sup>6</sup> *Pesti tanácsi iratok* 5097/1854, folio 6–7 (Scitovszky primás levele): „Kivánja ezt a főváros méltósága; az illető lelkészeknek magasztos hivatása, melynek teljesítésére csendesebb lakhely igényel-tetik, mint az eddigi; továbbá az ő régi templom nagyobb kitün-tetése is, mely az eddigi épület miatt nem vala, legalább egy részről, egész nagyságában látható;”

<sup>7</sup> *Pesti tanácsi iratok* 5097/1854, folio 10–11.: „No 2485. An Einen löblichen Magistrat der k. k. Freistadt Pest. Es wurde mir der sub./l. beigebogene und von Herrn Friedrich Fest [!] Archi-tekten entworfene Plan des Pfarrhauses der Inneren Stadt Pest vorgelegt, ich habe gegen selben nichts einzuwenden, nur bitte ich den löblichen Stadt-Magistrat, er möge die Ausführung desselben mit aller möglichen Kraft beschleunigen. Gran, am 27. Juni 1854. Johann Card Primas”

Az irat külzetén látható egykorú ügykezeltési megjegyzés ta-núsága szerint a levél melléklet, azaz terv, nélkül érkezett meg.

Sajnos ez a terv valószínűleg elveszett, mert az esztergomi Primás Levéltárnak a plébánia építésére vonatkozó anyagában (Cat. 29.) sem található. (Rosdy Pál levéltáros szíves közlése.)

<sup>8</sup> *Pesti tanácsi iratok* 5097/1854, folio 14–15.:

„An den Herrn Gemeinderath der k. k. Freistadt Pest Joseph Hild. Mit Gemeinderathsbeschluss vom 26<sup>ten</sup> October l.J. wurden Euer Wohlgeboren zum Curator des Baues des neuen Pfarrhauses der inneren Stadt bestellt, und zugleich mit der Leitung desselben betra-ut. Euer Wohlgeboren werden demnach ersucht: diesen Bau gehörig zu überwachen, die Abschlagszahlungen anzuweisen und die Collau-dirung zu besorgen. Pest, am 9<sup>ten</sup> November 1854.” – Ugyanekkor az építkezés közvetlen felügyeletét Jovannovich Demeter városi főmérnökre bízták.

<sup>9</sup> Rados Jenő i. m. 41., 224., 272. o.

<sup>10</sup> Wagner János építőmesternek, a kőművesmunkák kivitelező-vállalkozójának 1854. XII. 16-án kelt kimutatása alapján 109 személynek (főpallértól a malterhordó lányokig mindenkinek) ún. „gleichni-pénzt” fizetett az építető városi testület.

<sup>11</sup> Az ács munkásoknak is – a „gleichni pénz”-hez hasonlóan – jutalomdíjat fizetett a tanács: az ácspallérral együtt 24 személy-nek.



# FESZTY ÁRPÁD KÉT ISMERETLEN LEVELE

(Adatok Feszty Árpád művészetéhez)

A századfordulót megelőző Millennium, az ezredéves Magyarország ünnepi hangulata a művészeti életben is éreztette ösztönző hatását, melynek kézzelfogható példáit őrzik a különböző levéltárak kutatás szempontjából eddig kevésbé feltárt iratcsomói. A Hajdú-Bihar Megyei Levéltárban végzett kutatómunkám során kezembe került néhány érdekes dokumentum, mely Feszty Árpád művészetét valamelyest közelebbi megvilágításba hozza.<sup>1</sup>

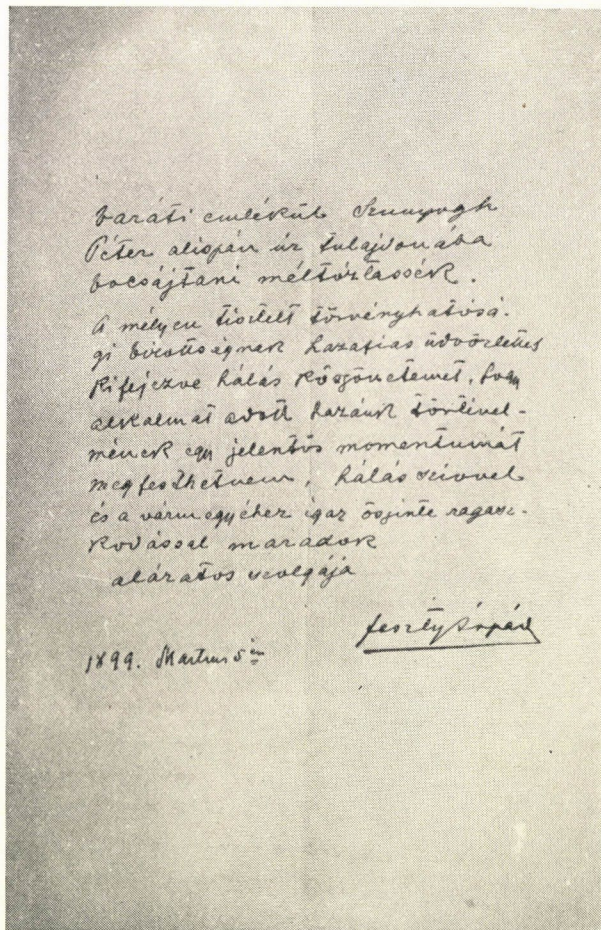
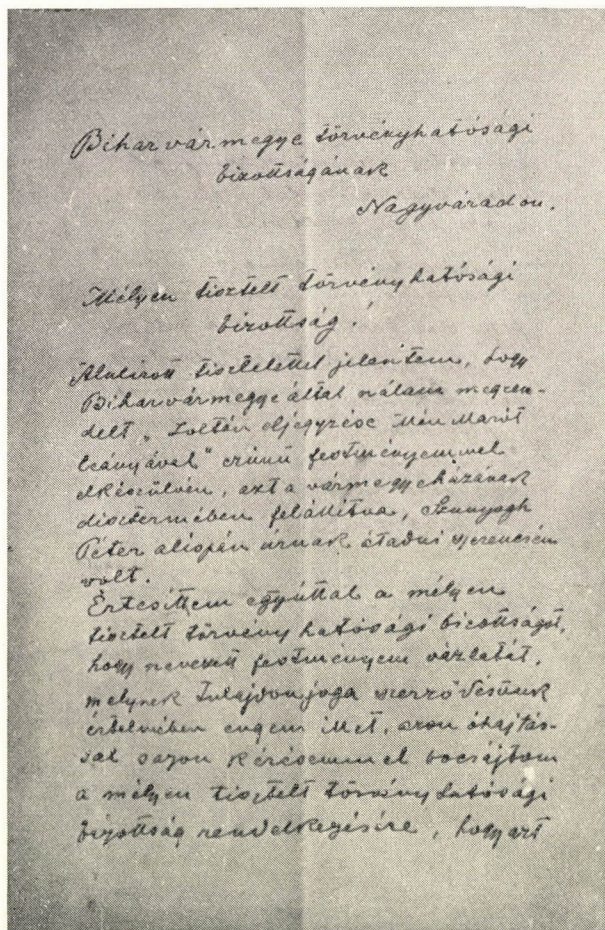
Bihar vármegye közönsége a millenáris ünnepségek hatása alatt festmény elkészítését rendelte meg az akkor divatos és vallási, történeti tárgyú képeiről jól ismert Feszty Árpádtól, akinek a későbbiek során is a budapesti Városligetben felállított, közismert képe, a Magyarok bejövetele jó nevet szerzett. Falfestményei közül az Operaház foyér-ját díszítő kilenc képe, a századforduló

kiülsőséges ünnepi festészetének reprezentáns alkotása.<sup>2</sup> Nem is csoda, hogy a Bihar megyei közönség képviselőiben intézkedő alispán, Szunyogh Péter pontosan Őt választotta mint olyat, aki a megye nemes szándékának művészi megfogalmazásában kifejezője lehet. A megtisztelő felkérésnek a művész hamar igyekezett eleget tenni, melyről 1898. június 1-én keltezett leveléből értesülünk:<sup>3</sup>

„Nagyságos Szunyogh Péter  
alispán úrnak  
t. tisztelettel

Nagyváradon!

Teljes tisztelettel értesítem Nagyságodat — miszerint a Bihar vármegye törvényhatósága által nálam megren-





delt *Zsolt eljegyzése Hamzsával, Mén Marót leányával* — című olajfestményem a befejezés stádiumában áll s annak elkészülte csak egy két hét kérdése. —

Tisztelettel kérem tehát — kegyeskedjék az országos képzőművészeti tanácsot felkérni, hogy a képnek a vármegye által ki küldött bizottsággal együtt való megbírálására határnapot kitűzni szíveskedjék.

Ezúttal kérem nagyságot — szíveskedjék a t. bizottsággal közölni azon kérésemet — hogy a festményt elkészülte után első sorban Budapesten kiállíthassam.

Azt hiszem az i. t. bizottság annál inkább fogja méltányolni ezen kérésemet mert a vármegye érdekében lévőknek tudja tartani ha az általa megrendelt festmény mint a vármegye tulajdona, a nagy nyilvánosság előtt az ország közvéleménye által is megbíráltatik.

Nagyságod becses válaszát kérve, a legőszintébb tisztelettel nyilvánítsa mellett maradtam Nagyságos alispán úrnak alázatos szolgája  
Feszty Árpád

Budapest 1898 Június 1-én

A kéréshez a hozzájárulást bizonyára megkapta, mert következő s egyben másik, 1899 március 5-én kelt levele már a kép helyszínen történt felállításáról tájékoztat.<sup>4</sup>

„Bihar vármegye törvényhatósági bizottságának  
Nagyváradon.

Mélyen tisztelt törvény hatósági bizottság!

Alulírott tisztelettel jelentem, hogy Bihar vármegye által nálam megrendelt *„Zoltán eljegyzése — Mén Marót leányával* című festményemmel elkészüvén, azt a vármegye házában dísztermében felállítva, Szunyogh Péter alispán úrnak átadni szerencsém volt.

Értesíttem egyúttal a mélyen tisztelt törvény hatósági bizottságot, hogy nevezett festményem vázlatát melynek tulajdonjoga szerződésünk értelmében engem illet azon óhajttással s azon kéréssel bocsájtom a mélyen tisztelt törvény hatósági bizottság rendelkezésére, hogy azt baráti emlékül Szunyogh Péter alispán úr tulajdonába bocsátani méltóztassék.

A mélyen tisztelt törvényhatósági bizottságnak hazafias üdvözléssel kifejezve hálás köszönetemet, hogy alkalmat adott hazánk történelmének egy jelentős momentumát megfesthetnem, hálás szívvel és a vármegyéhez igaz őszinte ragaszkodással maradok alázatos szolgája  
1899. Mártzius 5-én

Feszty Árpád

Ezen a levélen nem szerepel a keltezés helye, ami arra enged következtetni, hogy a kép átadásakor Nagyváradon írta, s valószínűnek látszik, mivel az alispán két nappal később az alábbiak szerint tesz jelentést, amikor Feszty Árpád levelét, tekintettel arra, hogy őt érintő része is volt bemutatva.<sup>5</sup>

„Bihar vármegye alispánjától.

Tekintetes közgyűlés.

Van szerencsém jóváhagyás kérése mellett tisztelettel bejelenteni, hogy hazánk ezer éves fennállásának megörökítése céljából Feszty Árpád festő művésznél megrendelt *„Zoltán eljegyzése Hamzsával, Mén Marót leányával*” című történelmi festményt, nevezett festő művész elkészítette s a vármegye székházának nagytermében a vonatkozó szerződés feltételeihez híven, — fel is állította, — továbbá van szerencsém bejelenteni, hogy a szóban levő festményt — miután azt a megbírálásra felkért országos képzőművészeti tanács már előzőleg megbíráltta s azon kifogásolni valót nem találván, átvételre ajánlotta, — nevezett festőművésztől a vármegye közönsége nevében átvettem, s megbízatásomhoz képest a szerződésben kikötött díjat — illetve most annak már harmadik és utolsó részletét — Feszty Árpádnak a vármegyei közszükségleti alap pénztárából kiutaltványoztam. —

Nagyvárad 1899 március 7

Szunyogh Péter alispán.”

Az ismertetett két Feszty Árpád levél s az alispáni előterjesztés egyrészt feltár egy törekvést, mely a magyarság képzőművészeti alkotásban való megörökítését célozza, másrészt rámutat arra, hogy a levéltárak eddig feltáratlan anyagában számtalan eddig fel nem bukkant adalék lehet, mely jelen esetben a magyar képzőművészet történetéhez értékesen hozzájárulhat. Érdemes tehát ezeket figyelemmel kísérni, mert történettudományi adatok mellett számos, esetleg kallódó művészeti alkotás létrejöttének egyidejűleg magyarázatát is adhatja, ugyanakkor elindíthat olyan gondolatot, mely az ilyen módon kiderített alkotások hollétének felkutatására irányul.

Feszty Árpád művészi tevékenysége igaz, nem a legkiemelkedőbbek között számontartott, de alkotásai a magyar képzőművészet sajátos korszakának darabjai. Széles körű megismerésük, megmentésük értékes művészettörténeti feladat.

Db. 7076.

Béres András

#### J E G Y Z E T E K

<sup>1</sup> HBML. IV. B. 404/a. 27.

<sup>2</sup> Új Magyar Lexikon 2. D—F. Budapest. 1960.

<sup>3</sup> Feszty Árpád saját kezű levele Szunyogh Péterhez, Bihar megye alispánjához. Bihar vm. Közig. Ir. HBML. IV. B. 404/a. 27. 367—1898. (IV. 5.)

<sup>4</sup> Feszty Árpád saját kezű levele Bihar Vármegye törvényhatósági Bizottságához. Bihar vm. Alisp. Közig. Ir. HBML. IV. B. 404/a. 27. 44—1899. (IV. 5.)

<sup>5</sup> Szunyogh Péter alispán jelentése. Bihar vm. Alisp. Ir. HBML. IV. B. 404/a. 27. 43—1899. 8586/1899. sz.



Mit lehet még hozzátenni a hatalmas Munkácsy-irodalom láttán a festő életéhez? Érdeemes-e egyáltalán ilyen témával foglalkozni?

Joggal vetődik fel a kérdés az olvasóban. Magam is így gondolkodtam. Helyi ismereteim alapján azonban két dolog mégis felkeltette az érdeklődésem. Az egyik: Csabán azt a házat jelölték meg emléktáblával, ahol Munkácsy inaskodott. De hol lakott addig, hiszen a csabai gyermekkor mintegy hét évet jelentett életéből? A másik: csabai életének megrajzolásakor szinte kivétel nélkül Munkácsy önéletrajzára támaszkodnak. Kétségkívül gazdagon megrajzolt időszak így is, de nem lehet ezeket az eseményeket valahogy bizonyítani is, sőt időben pontosan elhelyezni? S hol vannak a kortársak, hiszen a csabai újságok is állandóan az Emlékeim mondatait ismételgetik a megemlékezések alkalmával? Tíz évvel ezelőtt, amikor Munkácsy gyulai tartózkodásának dokumentumait kutattam, felkerestem Munkácsy barátjának, Vidovszky Ferinek Csabán élő fiát, dr. Vidovszky László MÁV-főorvost. Gyulai emlékeket nem tudott ugyan mondani, de a csabairól annál inkább hajlandó volt ilyet közölni, mert apjától sokat hallott Munkácsyról, s még senki sem kereste fel azzal, hogy ezeket leírja, összegyűjtse. Megígértem, hogy egyszer meglátogatom, s nyugodtabb körülmények között lejegyzem emlékeit. Addig halogattam az alkalmat, míg végül későn fogtam a kutatásba: Vidovszky László meghalt, magával vive emlékeit. Maradt a levéltár. Kétkedve fogtam nyolc év iratanyagának átlapozásához, de kutatásaim nem várt eredményhez jutattak.

Munkácsy — önéletrajza szerint — 1851 őszén érkezett Csabára, s elszomorodva vette tudomásul az alacsony kis házat, ahol az agglegény nagybácsi „minden foglalkozás és pénz nélkül” élt.

Az adókönyvek először az 1851/52. évre tartalmazzák Reök István nevét, személyes kereseti adót fizet a 975 sz. házból 2 cseléd és 1 tisztviselő fogl. után. Az adókönyv keltezése: 1852. márc. 9. Semmi kétség tehát, hogy Munkácsy ide érkezett 1851 őszén. 1853 őszéig laktak itt.

Az életrajzírók megegyeznek abban, hogy Reök „kedélytelen, nyers agglegény volt”, s hogy minden foglalkozás nélkül élt Csabán. Malonyai említi, hogy Steiner közbenjárására az Apponyi grófok kisebb ügyeket bíznak rá, ezzel jut némi keresethez. Munkácsy La Malou-i leveleinek egy kihagyott sora (nagybátyám másodsor is megnősült) azonban meglepően nem illett az agglegényelméletbe. Ugyancsak elgondolkasztató, hogy Reök két cselédet tart, s 4 Ft adót fizet. (Ez egyenlő egy ügyvéd vagy kisebb haszonbérli személyes kereseti adójával.) Az adókönyv egyben bizonyítja Munkácsyt: Reök valóban család nélkül élt 1852 márciusában.

A feltétlenül homályosnak tűnő helyzetet a csabai főszolgabírónak 1853. január 3-án elküldött bizalmas jelentése oldja meg. (A jelentést a megyefőnök kérte az előző napon.) Íme a teljes szövege; zárójelben a fogalmazvány áthúzott részei:

„1/1853

Alulírott Nagyságos Megyei főnök Úrnak f. évi Elnöki jkönyv 1-ső számú rendelete folytán Reök István hites

ügyvéd iránt következőkben teszem alázatos jelentésemet.

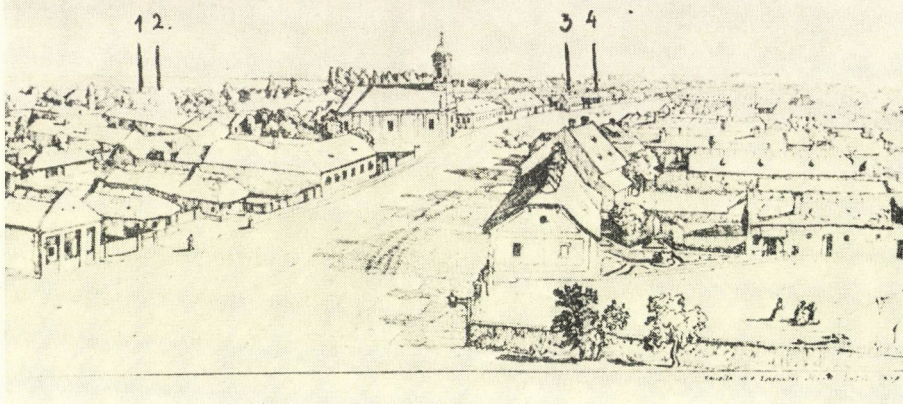
Reök István hites ügyvéd született Szabolcs Megye Mándok helységében, — jelenleg pedig 34=35 éves körül lehet, — evangelicus vallású. Tanulmányai végezte és az ügyvédi próba tét letéte után, ügyvédi pályáját Pest városszában kezdette meg a holl mint tabuláris ügyvéd hallomás szerint némelly uradalmaknak képviselője is lévén, — (itt magát egyedül szakának szentelte és csendes s ösméretlen nagyobb világtul nem ösmerve csendességben élt és ekkor úgy szintén forradalom) ügyvédeskedésből csendesen élt s kereste élelmét. Forradalom alatt pedig tudtommal semmi valami kitűnő szerepet nem viselt, és részint pesten, de részint családjával együtt több időig Borsod Megyében fekvő Cserépvár helységében Reök Antal testvérénél úgy szintén (részint időszakonként) némelly időig Csabán Steiner Jakabné testvérével tartózkodott. (Forradalom után az 1850. év tavaszáig Pesten ügyvédeskedett) Forradalom után pedig (Csabára Pestnek városából költözködött Csabára lakni az 1850. év Árpilis hónap táján, s ez idő) az 1850. év Árpilis haváig Pesten lakott s ügyvédkedett és (Csabára) Pestről, a fentebb említett év Árpil hónapján Csabára egész családjával le költözködött, mely idő olta szakadatlanul itt lakik, és részint ügyvédségből részint föld haszonbérletből él. Ugyan is Reök István ügyvéd nagyobbtekintetű peres ügyekben dolgozik, jelenleg is Gr Apponyi család és Gr Trautmansdorf Josefa több 100 ezrekre rugó perüket mint vallott ügyvéd viszi. Ezen kívül pedig Gerendási pusztán 255 Csabán pedig 36 hold s így összesen 291 hold földet haszonbérlet s e szerint mint mezei gazda is foglalkozik, s miben úgy hiszem Csabán lakó és jó módban lévő nagynénje Steiner Jakabné asszonyság által is kinek semmi gyermekei nincsennek segítetik. — Minő politikai viseletet tanusított a múltban előttem ösméretlen, minthogy én Őt csak 1850 év Árpil havától ösmérem, s ezen idő olta Csabán gazdasága után látván, politikai ügyekbe nem avatkozik. De vissza vonul házi körre. Barátjai úgy látszik nincsennek, a nagyobb társaságban ha megjelenik mulatató és vig kedélyű. Műveltsége pedig és képzettsége minden tekintetben kitűnő, beszél a magyar országi szokásban levő 4 nyelveket s francziául is ért. Ezenkívül pedig muzikális s ezen szenvedélyének sok időt szentel. Neje jelenleg tőlle elmenvén Pesten lakik — egyetlen leánykája pedig a múlt nyáron meghalálozott. Vagyona áll ingóságokból és a gazdasághoz szükséges iga vonó marhából — más ingatlan vagyona nincs.

Kelt Csabán Janu 3 1852”

(Az 1852 téves. A megyefőnök 1853 jan. 2-én kéri a jelentést, így iktatja a szolgabíró is.)

E meglepő adatokhoz némi kiegészítést nyújtanak még a Békés megyei Levéltárban talált következő bizonyítékok: Reök Istvánné Grobetti Lujza előbb 1850. nov. 7-én (fél évre), majd 1851. júl. 2-án (egy évre) kér útlevelet. A r.kat. anyakönyv szerint 1851. okt. 11-én hal meg „Gizella Reökk, Advocati Csabensis Stephani Reökk et Aloysiae Grobetti filia”. A halál oka: Encephalitis. A kislány mindössze két és fél éves volt. Végül az említett peres ügy a városnak még az 1848-as törvények előtt





Békéscsaba Munkácsy gyermekkorában.

1. Steinerék 2. Omaszta Zsigmond 3. Munkácsy második otthona 4. Vidovszkyék  
A kép az ev. kistemplom erkélyéről készült. Mögötte harmadik ház volt Reök és Munkácsy első csabai lakása.

létrejött örökváltságából származik: Reök István 1851 januárjában az Apponyi grófok ügyvédjeként 241 000 Ft kártalanítás halogatása miatt perli a várost.

Reök tehát hamarabb rendbe tudta hozni anyagi helyzetét, mint eddig gondoltuk. Ugyanakkor ügyvédi diplomájának elvesztése, a mindennapos lefogások, felesége távozása és kislánya halála Munkácsy érkezése előtt néhány héttel, érthetőbbé teszik a „kedélytelen, nyers” magatartást anélkül, hogy kételkednénk a Munkácsy által megrajzolt képben, s menteném Reök magatartását.

Munkácsy 1851–52-ben nappal Steineréknél él. Steinerné Reök István legidősebb testvére volt, 1801-ben született Mándokon. Férje az Apponyi grófok uradalmi inspektora, 3–400 hold saját földdel, s mintegy 1000 holdas bérlettel rendelkezett. Reöktől nem messze, a Gyulai út elején laknak. Ritkán beépült, akkor kifejlődő városrész volt ez, jómódú középirtokosok, községi tisztviselők hatalmas portájú házaival. Mindjárt az elején, a Körös-parton ifj. Omaszta Zsigmond, majd Steiner Jakab és Omaszta József akkori jegyző háza. Utóbbi ma is áll: a klasszicista stílusú kúria egykori gazdája jólétét bizonyítja. Itt talált meleg otthonra a nyolc éves Munkácsy, de egy év múlva a rablók támadása megsemmisíti a gondtalannak induló jövőt.

Munkácsy a gyermeki emlékezetet meghazudtoló részletességgel írja le a támadást, s a levéltári adatok mindenben őt igazolják.

A rablótámadás 1852. dec. 6-án este történt, s a csabai helyettes szolgabíró másnap reggel „felette sürgős” jelzéssel küldi jelentését Gyulára Bonyhád (Perczel) Gyula megyefőnöknek.

„2770/852

Alul írott kötelességem tellyesítendő nem késsem Csabán tegnap este véghez vitt borzasztó eseményt részletesen fel jelenteni.

Ugyan is tegnap este hat óra tájban a mennyire tudható 9 rabló fegyverrel ellátva Steiner Jakab uradalmi Ispektor Úrnál meg jelenvén mindenek előtt a házi úg a szomszédságban lévő if. Omaszta Zsigmond Urnak cseledejt összeszerelvén ezeket össze kötözték s ezt követve három a szobában lévő Steiner Jakab urat, nejét és ifju Omaszta Zsigmond urat meg támadta sérelmes ütésekkel illete kinozta sőt agyon lövéssel fenyegette és elrabolván a házi urtól mintegy Három ezer ezüst forintot, arany órákat, lánczokat, ezüst neműeket, asztali kendőket, cukrot szappant s más nem tudva levő czikeket if. Omaszta Zsigmond urtól pedig két száz egynehány ezüst fo-

rintott, ezután mindnyájukat össze kötözte s magukra hagyván vacsorálni mentek, minnek végeztével ismét be mentek a legborzasztóbb helyzetben lévőkhöz azokat uj fent faggatni kinozni kezdték, és a midőn borzasztó tettükkel be elégedve voltak, a házi ur két fekete lovát kocsijába befogatván Gyula felé vezető uton a Vásártérig s ottan a serháznak fordulva Orosházának véve utjukat 11 óra tájban két kocsin el robogtak. —

Mínthogy azonban mintegy fél óra elteltével az össze kötözöttek felszabadítottak, mind a csendőrség mind a katonaság rögtön értesítetett az eseményekről kik is riadó fuvás folytán egybe gyűlvén éj fél után két és három óra közt a kapot utasításnál fogva Orosháza felé vették utjukat s a gonosz tevőket üldözöbe vették.

B.Csabán Dec. 7-én 852.  
főszolgabíró ur távollétében  
Léhoczky Viktor  
hszbió”

„... annyira élénken átéltem újból ezt az emléket, hogy egész valómban érzem borzalmát” — írja La Malou-i levelének kihagyott részében Munkácsy, amikor végére jutott a támadás leírásának. Steinerné 1853. jan. 17-én belehal a kiállt izgalmakba, a halál oka: apoplexia.

A támadás olyan riadalmat keltett Csabán, hogy a birtokosok egyre-másra kérik a fegyvertartási engedélyt maguk s cselédek számára, éppen Steiner esetére hivatkozva. Steiner márciusban végrendeletet csináltat, s „hamarosán” elköltözik Csabáról. Egy adat szerint az ő lakásába költözik Reök Munkácsyval. Ez — mint később látni fogjuk — tévedés. Steiner valószínűleg 1854-ben távozik Csabáról, Törökbálinton telepedik le, s a 60-as években boldog időket tölt Munkácsy a mintegy 70 éves aggastyán családjá körében.

Steinerné halála után Munkácsy Reök Istvánra maradt, s erről az időszakról (1853) csak annyit említ, hogy Omasztáéknál étkeztek, s egyetlen említésre méltó esemény, költözésük Vidovszkyék mellé.

Pedig Reöknek mozgalmas éve volt 1853. Felmondja eddigi lakását, s kibérel a Trautmannsdorf grófok csabai tiszti házát Vidovszkyék mellett, akik az Apponyi grófok tiszti lakását lakták. A házat azonban előbb főszolgabírói hivatalnak, majd csendőrlaktanyának szánták, s hosszú hónapok vitája után — már-már rekvirálással fenyegetőzött a csendőrség megyei vezetője —, végre Reök megkapta a házat.



Közben folyik Reöknek egy másik ügye is. A Nemzeti Színház javára sorsjátékot rendez. Saját költségén ízléses felhívást, sorsjegyeket nyomtat a megye egyetlen nyomdájában, Szarvason. Az engedély megjárja a nagyváradi helytartósági osztályt is. Sorsjegyeivel jelentkezik a szomszéd vármegyékben is, terjesztőinek névsora a vidék vezető rétegének abszolutizmusellenes tagjainak névsora lehetne. Még ebben az évben egy gőzmalom részvénytársaság létesítésére kér engedélyt, de a közbejött adóreform hatására eláll tőle. Mindezek Reök ambícióit mutatják, melyekkel hamarosan tekintélyt, nevet szerez magának a környéken.

1853 Szent Mihály napjával tehát beköltözhetnek 3 szobás lakásukba Vidovszkyék mellé, s az 1854-es év ismét boldogságban telik el Munkácsy számára, hála Vidovszky-mama kedvességének, az új pajtásoknak s a Körösökig terjedő hatalmas udvarnak, ahová a környék gyerekei is bejártak játszani. Vidovszky János, az apa, Apponyi kasznárja volt, hat gyermeke közül különösen Laci és Feri voltak Munkácsy kedves pajtásai. Nem kell ebben különös vonzalmat keresnünk — bár Feri különösen jól rajzolt, a hagyomány szerint jobban Munkácsynál —, egyszerűen arról van szó, hogy a két fiú egykorú volt vele. Laci (később dobozi gazdatiszt) egy évvel öregebb, Feri (a későbbi gyomai jegyző, majd csabai árvaszéki ülnök) egy évvel fiatalabb volt nála, míg János és Matild betöltötték már a huszadik életévüket, Károly is közel járt a 14-hez, és Gyula alig 4 éves „fővel” lábatlakodott körülöttük.

A boldog idoszaknak a Vidovszky-fiúk távozása vetett véget, „s én újra Reök bácsi nyakán maradtam” — írja Munkácsy. Nemsokáig. Hamarosan asztalosinas lesz, s ezzel elkezdődik csabai életének második, a szomorúbb idoszaka.

Nincs szándékomban az okokat felsorakoztatni, amelyek — az életrajzírók szerint — Munkácsy asztalosinasághoz vezettek. Csupán egy kevésbé ismert érvet szeretnék helyileg is megerősíteni. Oltványi Imre a Szabad Művészet 1950. év 2. kötetében közölt cikkében feltételezi, hogy Munkácsy távozásának oka Reök második házassága lehetett, itt Miska feleslegessé vált. Oltványi feltételezése — anélkül, hogy ismerhetné a pontos adatokat — helytálló. — Reök első gyermeke 1855 májusában született (egy könyvészeti adat szerint), házassága tehát valóban Munkácsy távozása körül történhetett. Felesége, Omaszta Mária nem a már említett ifj. Omaszta Zsigmond 48-as országgyűlési képviselő, hanem id. Omaszta Zsigmond postamester leánya, Steinerék másik szomszédja, Omaszta József jegyző testvére. „Mari néni” 25 éves volt, Reök kb. 38.

Pontosan végig tudtuk kísérni Munkácsy életét 1851-től 1854-ig.: az Emlékeim eseményeinek időpontját sikerült levéltári adatokkal megállapítani. A következő 3–4 év már homályosabb: Reök ugyan 1857-ig még a Trautmannsdorf-házban szerepel, de Munkácsy szerint már ebben az idoszakban is a gerendási tanyán él. Munkácsy élete elvált a Reökétől, így egyébként sem lehet az Emlékeimben leírt eseményeket a nagybácsi adataihoz kötni — egy-két kivétellel.

Már az asztaloság kezdete is ellentmondó: Munkácsy szerint nyár volt, amikor inasnak ment, kinn haltak az udvaron, s pontosan 10 éves és hat hónapos volt (= 1854. aug. 20.!) Az asztaloscéh iratai mást bizonyítanak. A Korniss Géza szerkesztésében megjelent csabai monográfiában Áchim János összefoglalja a csabai ipari szervezetek történetét, s itt említi, hogy az asztaloscéh céhkönyvéből a következőket írta ki 1900 körül: „1855 évi január 6-án Láng György asztalos beszedgöttette tanulóját Lieb Mihályt.” (A céhkönyvet ma már nem találom a Munkácsy Mihály Múzeumban.) A két adat között tehát négy hónap eltérés található.

A bejegyzés — és más forrás is — azt bizonyítja, hogy Láng uram csak a csabaiaknak volt Lángi, egyébként Láng v. Láng volt a becsületes neve, s ebben az időben a 60–70 taggal rendelkező csabai asztalos, molnár és pintércéh céhmestere 1854–1857-ig. Amikor Munkácsy megismerte, Láng 40–41 éves volt.

Munkácsy inaskorának gazdag élményanyagához csak néhány megjegyzésem van. Az Élményeim első ismert eseménye 1856 őszén történt: Harmati Andrást, az öreg inast okt. 5-én jegyzik be a legények pénztárkönyvébe, mint aki a legényavatáskor kötelező összeget „társphár és névbeírás”-ért befizette.

A másik: a titkos imádott, Bartóky Ilka. Munkácsyval egyidős (ő is 1844-ben született), s Bartóky József helybeli tehetős kereskedő és földhaszonbérlető leánya. 1865-ben ment férjhez — Mari néni bátyjához, Omaszta Gusztáv postamesterhez. Házuk a mai csabai színházzal szemben volt, s a hazalátogató Munkácsy később is gyakran megfordult a Bartóky-családnál.

Hogy Munkácsy az inasévek élményeit maga is nehezen tudta sorrendbe rakni, a következő esemény bizonyítja. Munkácsy egy alkalommal megszökött mesterétől, s nagybátyjához ment Gerendásra. Először látta együtt Pista bácsit, Mari nénit, s egy magas székben trónoló fiúcskát. Néhány hétig marad itt, aztán visszatér Láng műhelyébe. Volt munkájuk, mert ekkor volt a nagy kolera, állandóan koporsót készítettek. A kolera 1855-ben volt, Iván viszont csak ekkor született, s a „trónolás”-hoz másfél, két év mindenképpen szükséges. Így Munkácsy szökését nem a kolerához, hanem Iván éveihez mérve 1857 júliusára tehetjük. Ezt az időpontot bizonyítja az is, hogy ez az esemény az asztaloság végén foglal helyet.

Munkácsy szabadulásáról a következőt jegyezte ki Áchim: „1858. évi május 8-án Láng György felszabadította tanulóját Lieb Mihályt.” Ekkor szabadul inastársa, a Malonyai által említett házvezetőnő, Foranginé fia: Torányi János is. (A többször is előforduló nevet csak így, Torányinak lehet olvasni.) Munkácsy szabadulásának napját más források is megerősítik: Áchim szerint az ifjúság pénztárkönyvében a következő bejegyzés található, mely Munkácsy legénnyé avatásának bizonyítéka: „1858. évi május 9-én Lieb Mihály asztalos legény, legénynek felavattatott, társphár pénzt fizetett az ifjúság ládájába 2 frt 45 kr. v. p.” A csabai múzeumban ma található asztalosifjúsági pénztárkönyvben nincs ilyen szöveg. Az 1858. évi január 17-én tartott ifjúsági gyűlésen 35 név szerepel, majd minden szöveg nélkül, csupán a május 9-i dátum feljegyezve, következik még két szám és név: 36. Torányi János

37. Liebb Mihály, s mindkettőnél 2 frt 45 kr, mint amely összeget társphárba befizették.

Munkácsy egy hónap múlva, június 6-án még megjelenik a legénygyűlésen, neve ismét Torányi után 29. tagként szerepel. Mivel a következő legénygyűlés csak 1859. januárjában volt, nem tudjuk pontosan, mikor távozott Láng Györgytől. Munkácsy szerint néhány hetet töltött Gerendáson, s 1858. októberében indult el Aradra.

Reök 1858–1867-ig szerepel az adókönyvekben, mint Gerendáson élő bérlet. Közben 1860 őszén a meginduló megyei életbe kapcsolódva Gyulára költözik, ahol kb. egy évig lakik. Itt találja őt az Aradról hazatérő, beteg Munkácsy. Reök 1861-ben visszaköltözik, Munkácsy 1862 januárjában távozik Gyuláról Szamosssyval. A 60-as években Reök csabai közjegyző 1867 áprilisáig. A 70-es években közvetlen Csaba közelében, Kismegyeren kb. 230 holdnyi birtoka van, hétszobás háza a Gyulai úton, Omasztáékkal szemben. Jelentős politikai szerepet vitt a csabai és megyei életben, több rópirat, tanulmány szerzője. 1877. július 9-én öngyilkossággal vet véget életének. A halotti bejegyzés szerint 61 éves volt, s a Szabolcs megyei Mándokon született Három nappal előtte, júl. 6-án temette négy és fél éves kislát, s a krónika szerint ez okozta végső elkeseredését.

Munkácsy többször visszatér Gerendásra, Csabára, festett a kismegyeri Reök-birtokon is nagybátyja „nyaralójában”, ezekről azonban említésre méltó eseményt nem találtam a csabai szájhagyományban. Irott emlékei pedig jórészt ismertek.

Czegledi Imre



## GRÓF TELEKI BLANKA KÉT ÖNPORTRÉJA

Az 1848/49-es szabadságharcot követő reakciós önkényuralom alatt 10 évi várfogságra ítélt gr. Teleki Blanka egyik önportréja 1964 tavaszán Alsózsolcán Szalay Pálné hívta fel a figyelmet.

A kis szobor tulajdonosa akkor özv. Brinzey Artúrné, Szalay Pálné édesanyja volt, aki anyai ágon gr. Teleki Zsófia unokája, dédapja, br. Vay Lajos révén pedig gr. Teleki Erzsébet dédunokája volt. Özv. Brinzey Artúrné 1967-ben elhunyt és a szobrot leánya, Szalay Pálné, sz. Brinzey Katalin örzi.

A szoborra már az első pillanatban ráismertem arról a képről, melyet dr. Sáfrán Györgyi közölt az 1963-ban megjelent Teleki Blanka és köre című könyvében. Ez a kép a szerző szóbeli közlése szerint egy rajzról készült, mely a Bródy Sándor és Rákosi Viktor által szerkesztett „A 48-as szabadságharc képekben” című kiadmányában megtalálható.



1. Teleki Blanka önportréja, Alsózsolca

Az Alsózsolcán őrzött önportréről dr. Sáfrán Györgyi sem tudott, ellenben azonnal felhívta a figyelmemet arra, hogy Cinkotán, a gr. Teleki Blankáról elnevezett iskolában is őrzik gr. Teleki Blanka egyik önportréját. Azonnal felkerestem a cinkotai iskola igazgatóságát.

Mind a két szobor méretei azonosak. A talpazaton álló alak magassága 26 cm, és a bírái előtt összefont karokkal álló gr. Teleki Blankát ábrázolja mind az alsózsolcai, mind a cinkotai példány 1,2. kép

Az alsózsolcai példány jó megtartású, a cinkotai erősen kopott, az arcvonások is erősen elmosódtak. Mind a két szobor talpazatának elülső lapján az alábbi felírás olvasható:

### ÚJÉPÜLET MAY XIII MDCCCLII

Az alsózsolcai példány talpazatának alsó lapján pedig az alábbi emléksorok olvashatók:

Széki Gróf Teleki  
Blanka, 1849,  
elítélve forradalmi  
vétség miatt. Szül. 1800.  
Megh. 1862. Sajat kézzel  
készített szobor.

Ezeket az emléksorokat a 3. képen mutatjuk be fotokópiával. Mindkét önportré talpazatának elülső lapján olvasható dátum valószínűleg egy döntő kihallgatás napjának felel meg, amikor gr. Teleki Blanka szembekerült bírjaival. Az alsózsolcai példányon Teleki Blanka születési éve helytelenül van feltüntetve, mert ő nem 1800-ban, hanem 1806-ban született Hosszúfalván. Édesanyja a Beethoven—Brunszvik-irodalomból ismert legfiatalabb Brunszvik leány, Karolina volt, aki gr. Teleki Imre feleségeként került Erdélybe, Hosszúfalvára. Egyébként Brunszvik Teréz naplójából is kiderül, hogy ő és húga Jozefin (özv. gr. Deymné) 1806 nyarán utaztak Hosszúfalvára Karolinának és az újszülött Blankának látogatására.

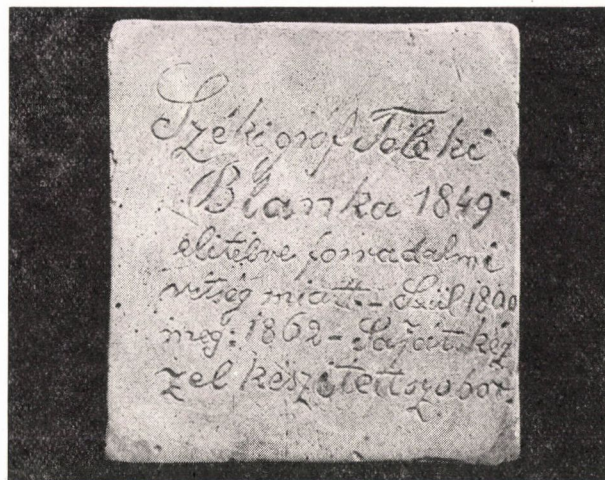
Áttanulmányozva gr. Teleki Blanka fogságára vonatkozó irodalmat, kizárt dolog, hogy ő önportréit az Újépületben, vagy kufsteini várfogságának utolsó időszakára készítette. Erre nézve elsősorban irányadónak kell elfogadnunk rabtársának, Lövei Klárának és br. Vay Miklós kancellárnak feljegyzéseit, aki szintén rabtársa volt Teleki Blankának és Lövei Klárának az Újépületben.<sup>1 2</sup> Vay Miklós naplójából azt is tudjuk, hogy két ízben gr. Teleki Blanka kivégeztetésének híre is futótözként terjedt el a fővárosban, és a börtön körül összeverődött felizgatott tömeget csak katonaság igénybevitelével tudták feloszlítani.

Teleki Blankát 1851. júl. 12-én tartóztatták le Pálfalván, és ugyanakkor kastélyában házkutatást tartottak. Előbb Nagyváradra vitték, ahonnan rövidesen a pesti Újépületbe (Neugebaude) szállították. Ide került leghűségesebb munkatársa Lövei Klára is. Kihallgatásuk 1852 márciusában kezdődött és 1853. május 25-én megtartott haditörvényszéki főtárgyalása után Teleki Blankát 10 évi, Lövei Klárát 5 évi várfogságra ítélték, majd július 23-án útbaindították Kufstein felé. A haditörvényszék Teleki Blankát és Lövei Klárát felségsértés büntetében mon-





2. Teleki Blanka önportréja, Alsózsolca



3. Teleki Blanka-szobor emléksorai

Teleki Blanka unokahúgának, De Gerandó Antóniának egyik kolozsvári tanítványa, a Miskolcon élő Tauszig Mária tanárnő egyik diákkori dolgozatában De Gerandó Antónia adatai alapján megírta, hogy Teleki Blanka Mercandin várparancsnoksága alatt visszakarta író, rajzolóeszközeit, könyveit, rajzolt, mintázott. „Többek között magát is megörökítette, amint összefont karokkal, nyugodtan áll bírái előtt. Ezt a szoborcskát nehezen bár, eljuttatta nővéréhez Párizsba, ahol Michelet, a lángelkű francia író is meglátta, és néhány sort csatolt De Gerandóné leveléhez: Csodáljuk és bálmuljuk ember-



4. Teleki Blanka önportréja, Cinkota

dotta ki bűnösnek, hangsúlyozva, hogy mint összeesküvők, Magyarországnak az ausztriai koronától erőszakos elszakítására és függetlenségére irányuló szándékkal, új forradalomnak tervezésén folytonosan működtek. A főbb vádpontok az alábbiak voltak: Teleki Blanka és Lövei Klára lázítottak, a grófnő által alapított leánynevelő intézetben a leányokat forradalmi szellemben nevelték. Teleki Blanka a nép elkeseredett hangulatáról rendszeresen tudósításokat küldött hűgához, özv. De Gerandó Ágostnéhoz Párizsba, forradalmi nyomtatványok kiadásához anyagilag is hozzájárult, körözött szökevényeket rejtegetett, egyeletet alapított, politikailag kártékony tartalmú könyveket szerzett be s amennyiben azok idegen nyelvűek voltak, azokat magyar nyelvre fordította, Kossuth bankókat rejtegetett.

Kufsteinben eleinte a rabnők sorsa elviselhető volt. Sajnos ez csak 3 hónapig tartott, mert a jóindulatú Nehiba ezredes, várparancsnok hirtelen halála után utóda Kämpf százados Teleki Blankát minden könyvétől, író és rajzóeszközétől megfosztotta, különválasztva Lövei Klárától a hirhedt Császártorony sötét, nyirkos zárkáiba csukatta, és minden indoklás nélkül megfosztotta őket a raboknak járó napi 2 órányi szabad levegőn való tartózkodástól is. Ekkor rendült meg Teleki Blanka egészsége és az elszenvedett gyötrelmek nagyban hozzájárultak korai halálához.

Ennek az önkényeskedésnek és tarthatatlan helyzetnek a Kämpfet leváltó új várparancsnok, gr. Mercandin vetett véget, jobb elhelyezést biztosított Teleki Blanka és Lövei Klára részére. Lövei Klára feljegyzéseiből tudjuk, hogy Teleki Blanka várfofagságának ebben a szakaszában újra foglalkozott rajzolással, lombfűrész munkával, és igen szépen mintázott agyagban természet után vagy emlékezetből.



feletti lélekerejét, tisztelettel borulunk le ön előtt és meghatottan érintjük ajkainkkal láncainak nyomát.”<sup>3</sup>

Teleki Blanka komoly képzőművészeti tanulmányokat folytatott itthon és külföldi utazásai során. 1844–45-ben a szobrászatban Ferenczy István tanítványa volt. Karacs Teréz egyik visszaemlékezésében leírja Teleki Blanka műhelyét, gipszbe öntött szobrait. De Gerandó Ágostot megőrkítő gipsz szobrát Karacs Teréznek ajánlotta.<sup>4</sup>

Semmi kétség afelől, hogy Teleki Blanka az agyagból mintázott szobrok gipszbeöntésének módszerét korábbi képzőművészeti tanulmányai során elsajátította. Ilyen kis méretű szobroknál ez a művelet egyszerű eszközökkel is sikerül hozzáférhető kezében. Jogosan feltehető, hogy ezt Teleki Blanka Kufsteinben, fogságának jobbrafordulásával meg is cselekedte, annál is inkább, mert Párizsba kicsempészett agyagszobrocskája mire odaérkezik, kiszáradt, szétesett volna. Azt megállapítani, hogy a két önpórtre közül melyiket sikerült kijuttatnia hűgához, egyelőre nem lehet.

Hogyan jutottak a szobrok jelenlegi helyükre? Először a cinkotai példány sorsát követjük. A szobor talpazatának jobb oldalán: Teleki Jolán, bal oldalán: Pulszky Johannának Teleki Sándor, hátlapján: Kolozsvár, 1880 felírások vannak.

Teleki Sándort a koltói földesúrral azonosítom, Petőfi, Liszt Ferenc barátjával, aki ezredesként harcolt Bem hadseregében, sikerült az aradi várból megszöknie, majd Londonban, Párizsban, Jersey szigetén élt, harcolt Garibaldi seregében, 1867-ben visszatért hazájába. Emigrációjának idején szoros összeköttetésben volt szintén emigráns rokonaival és Pulszky Ferencel is.

Pulszky Johannával Pulszky Ferenc Polyxenia nevű leányát azonosítom, aki később Hampel József felesége lett, és élénken részt vett a honi köznevelés és a tanítók rossz anyagi helyzetének megjavítását célzó törekvésekben tovább is összeköttetésben maradt az emigrációból hazatért Telekikkel, így Teleki Blanka unokahúgával, De Gerandó Antóniával, aki 1872-től Pesten él, majd Kolozsváron a felső lánynevelőintézetet vezeti 1912-ig.

Arra nézve, hogy miként vált meg a Pulszky család a szobortól, adataim nincsenek. A cinkotai iskola igazgatói szobájában őrzött szobrot dr. Kalmár Ferenc, székesfővárosi tanügyi felügyelő, az iskola volt igazgatója kapta hivatali elődétől, Négyesy Zsófiától. Az iskola dr. Kalmár Ferenc javaslatára 1955-től viseli Teleki Blanka nevét.<sup>5</sup>

Ezek után az alsószolcai példányra térünk át. Lehet, hogy ezt a szobrot br. Vay Miklós kapta, aki a pesti Neugebaudében Teleki Blankával együtt raboskodott. Teleki Blanka a várfogságból való kiszabadulása után 1857 nyaratól 1860-ig főleg Pesten tartózkodott. Nincsen kizárva, hogy ő maga ajándékozta oda volt rabtársának Kufsteinben készült, onnan magával hozott szobrát. A szobor talpazatán levő emléksorok azonban Szalay Pálné szerint br. Vay Béla írásának felelnek meg, aki br. Vay Miklós unokaöccse volt, részt vett a szabadságharcban, állandóan Alsószolcán lakott kúriájában, és a Telekikkel való rokonsága sokkal szorosabb volt a Golopon lakó nagybátyjénál. Br. Vay Béla édesanyja gr. Teleki Erzsébet, felesége pedig gr. Teleki Zsófia volt.

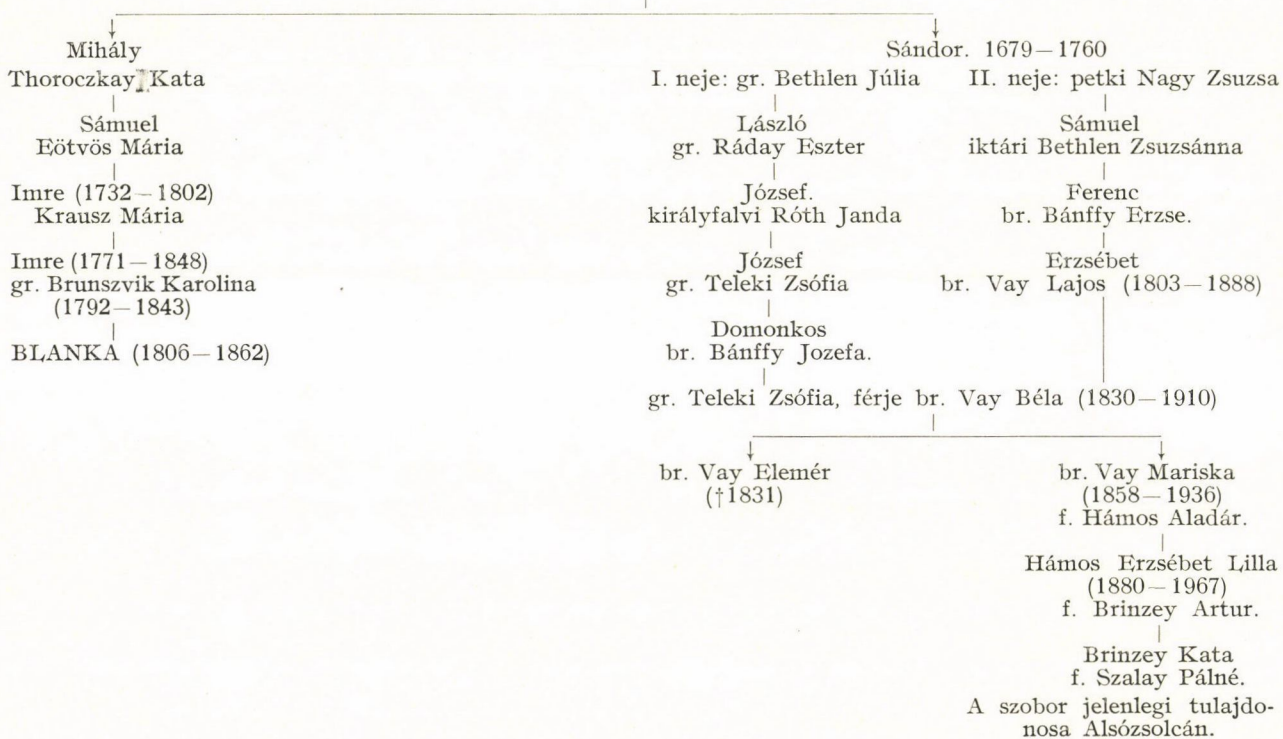
A szobor sorsa, akár br. Vay Miklós, akár br. Vay Béla kapta eredetileg, a továbbiakban már könnyen követhető. Br. Vay Béla azt alsószolcai kúriájában tartotta, ahol leszármazottai tovább őrizték. A szobrot br. Vay Bélának Elemér nevű fia (megh. 1931), majd huga, br. Vay Mariska (Megh. 1936) őrizte tovább. Br. Vay Mariska halála után leánya, Brinzei Artúrné viselte gondját egészen 1967-ben bekövetkezett elhunytáig.

Könnyebb áttekinthetőség céljából utalok a mellékelt családfára.

A két szobor tanulmányozása során hálás köszönetemet fejezem ki a már elhunyt özv. Brinzei Artúrénak, és leányának Szalay Pálnénak, a cinkotai iskola igazgatóságának, dr. Kalmár Ferenc tanügyi felügyelőnek és különösen dr. Sáfrán Györgyi akad. kutatónak, aki a cinkotai szoborra felhívta a figyelmemet, és Teleki Blanka és köre c. könyvével nélkülözhetetlen adatokkal segítette munkámat.

Saad Sándor

széki gr. Teleki Mihály  
Erdélyi kancellárja (†1690. a zernyesti ütközetben)  
és Veér Judit házasságából:





## J E G Y Z E T E K

<sup>1</sup> Dr. Sáfrán Györgyi. Teleki Blanka és köre. Szépirodalmi Könyvkiadó 1963. Lövei Klára jegyzetei Teleki Blanka fogságáról, 402–444. o.

<sup>2</sup> Emléklapok báró vajai Vay Miklós életéből. Lévy József bevezetésével. Bp. Franklin Társulat Magyar Irodalmi Intézet és Könyvnyomda, 1899. 213., 221. o.

<sup>3</sup> Tauszig Mária tanárnő kézírata. (Kolozsvár, 1911/12.)

<sup>4</sup> Dr. Sáfrán Györgyi. Teleki Blanka és köre, Bp. 1963., 371., 374. o.

<sup>5</sup> A cinkotai iskola épülete eredetileg gr. Batthyány Zsófia által alapított Magyar Gazdaasszonyok Orsz. Egyletének Árvaháza volt.



Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI, Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI. 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámára.

Egyes példányok beszerezhetők  
a Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. sz. alatti hírlapboltban,  
az *Akadémiai Kiadó*nál, Budapest V., Alkotmány u. 21.  
Telefon: 111—010. Pénzforgalmi jelzőszámunk: 215—11488,  
az *Akadémiai Könyvesbolt*ban, Budapest V., Váci u. 22.  
Telefon: 185—612.

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Helle Mária

A kézirat nyomdába érkezett: 1972. VI. 12. — Terjedelem: 12,50 (A/5) ív  
72.73706 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György



MŰVÉSZETTÖRTÉNESEK

TÖRTÉNESEK

IPARMŰVÉSEK

MŰVELŐDÉSTÖRTÉNESEK

számára a magyarországi bútorművészet 18. század végi összefoglaló  
monográfiája a

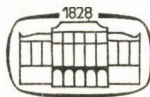
# Magyarországi bútorművészet a 18-19. század fordulóján

(EURÓPAI KAPCSOLATOK ÉS STÍLUSKÉRDÉSEK)

ÍRTA: SZABOLCSI HEDVIG

1972. 137 oldal 5 ábra 179 táblán több száz fotó, ill. rajz Ára kötve 125,-Ft

*A könyv a magyar bútorművészetnek a barokkból a klasszicizmusba való átmenetével foglalkozik, megvilágítva a korszak közép-európai és magyar iparművészetének előzményeit.*



AKADÉMAI KIADÓ



## **Új művészettörténeti sorozat**

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI FÜZETEK

MOJZER MIKLÓS:

### **Torony, kupola, kolonnád**

*1971. 78 l., 41 faksimile 26 táblán. Fűzve 21,-Ft*

GALAVICS GÉZA:

### **Program és műalkotás a 18. század végén**

*1971. 71., 20 faksimile 16 táblán. Fűzve 18,-Ft*

SZABÓ JÚLIA:

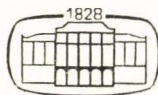
### **A magyar aktivizmus története**

*1971. 83 l., 59 faksimile 24 táblán. Fűzve 22,-Ft*

GERVERS-MOLNÁR VERA:

### **A középkori Magyarország rotundái**

*1972. 93 l., 40 rajz, 24 fényképtábla. Fűzve 28,-Ft*



AKADÉMIAI KIADÓ



## СОДЕРЖАНИЕ

### СТАТЬИ

ПОГАНЬ, ГАБОР Е.: Ленин об искусстве .....	161
НАДЬ, АРПАД: Происхождение саркофага XI. столетия из г. Секешфехервара и иконография его .....	165
КАТОНА, ИМРЕ: Керамика из г. Мишкольца (II.) .....	177

### ИССЛЕДОВАНИЕ

БОРШОШ, БЕЛА: Фальсифицированные предметы античного искусства (I.) .....	200
ЛЕНДЬЕЛ, БЕЛА: О Франсе Масереле .....	206
ПЕРЕХАЗИ, КАРОЙ: Реставрация жилых домов охраняемых как памятники сртанны при реконструкциях городского квартала .....	213
ЦАГАНЬ, ИШТВАН: Искусствоведческое значение бывшего дома Беленьи в Будаи- ской крепости .....	224

### ДОКУМЕНТАЦИЯ

КОВАЧ, ЙОЖЕФ ЛАСЛО: Неизвестные рисунки Криштофа Лакнера (1571—1631) в госуда- рственном архиве г. Шопрона .....	231
ДОМОКОШ, ИМРЕ: Картины венгерской революции 1848—49 гг. от Богдана Пав- ловича Виллевалда .....	234
КОМАРИК, ДЕНЕШ: Неизвестное творчество Фридьеша Фесла .....	244
БЕРЕШ, АНДРАШ: Неизвестное письмо Арпада Фести .....	249
ЦЕГЛЕДИ, ИМРЕ: Мункачи в Бекешчабе .....	251
ШААД, АНДОР: Два автопортрета графини Бланка Телеки .....	254



## TABLES DES MATIÈRES

### ÉTUDES

POGÁNY, Ö. GÁBOR: Lénine de l'art .....	161
NAGY, ÁRPÁD: La genèse et l'iconographie du sarcophage du XI <sup>e</sup> siècle de Székesfehérvár .....	165
KATONA, IMRE: La céramique de Miskolc Part II. ....	177

### RECHERCHES

BORSOS, BÉLA: Antiquités fausses Part I. ....	200
LENGYEL, BÉLA: De Frans Masereel .....	206
PEREHÁZY, KÁROLY: Reconstructions des quartiers, restauration des bâtiments d'habitation classés .....	213
CZAGÁNY, ISTVÁN: L'importance de l'histoire d'art de l'ancienne maison Belényi de Bude .....	224

### DOCUMENTATION

KOVÁCS, JÓZSEF LÁSZLÓ: Les crayons inconnus de Kristóf Lackner (1571—1631) au Dépôt d'Archives National de Sopron .....	231
DOMOKOS, IMRE: Les peintures de Bogdan Pavlovics Villevald de la lutte pour l'indépendance hongroise de 1848 .....	234
KOMARIK, DÉNES: L'oeuvre inconnue de Frigyes Feszly .....	244
BÉRES, ANDRÁS: Lettre inconnue d'Árpád Feszty .....	249
CZEGLÉDI, IMRE: Munkácsy à Békéscsaba .....	251
SAÁD, ANDOR: Deux autoportraits de la comtesse Blanka Teleki .....	254







# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1972

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONAIMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,  
VAYER LAJOS

## TARTALOMJEGYZÉK

URBACH ZSUZSA: Albrecht Dürer 1471–1971 .....	261
VAJAY SZABOLCS: Egy Zsigmond-kori címeradomány .....	272
RADOCSAY DÉNES: Egy Zsigmond-kori címeradomány .....	274
BERKOVITS ILONA: Ki volt Jan Provost .....	279
BERKOVITS ILONA: Munkácsy Mihály és a belga festészet .....	282

## VITA

*Haulisch Lenke* „Szentendrei festészet” című kandidátusi értekezésé-  
nek vitája

Kontha Sándor opponensi véleménye .....	284
Molnár László opponensi véleménye .....	288
Haulisch Lenke válasza .....	291
Kontha Sándor viszonzválasza Haulisch Lenkének .....	293

SOPRONI SÁNDOR: A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat 1971. évi működéséről ..... 294 |

LÁSZLÓ EMŐKE – SZABÓ KATALIN: Az 1969. évi magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája ..... 295 |



„He does not belong just in the history of art but in the history of Western civilization.”

M. Levey, 1964.

Bővelkedünk évfordulóiban: 1964-ben Michelangelót, 1969-ben Bruegelt és Rembrandtot, 1971-ben Dürert, 1972-ben Cranachot, 1973-ban Caravaggiót, 1974-ben Maulbertschet ünnepeljük, hogy csak a legnagyobb nemzetközi manifesztációkat említsük. Évfordulók természetesen mindig adódnak, mégis szinte keressük azokat, hogy egy-egy nemzetközi összefogással létrejött kiállításon az oeuvre bemutatása alkalmával, ha nem is kegyeletünket, de szakmai lelkiismeretünket nyugtathassuk meg a nagymesterek ismertnek vélt munkássága előtti tiszteletadásunkkal. Így válnak az évfordulók ünnepélyes rendezvényei hasznos alkalmakká arra is, hogy a tudományos tevékenységet ma már nélkülözhetetlenül kiegészítő sajtó minden eszközén keresztül áradjon szét egy régi mester üzenete a jelenhez. Igaz ugyan, hogy Michelangelo az itáliai érett reneszánsz inkarnációja, mint ahogy Dürer a német reneszánsz, Bruegel a flamand, Rembrandt a holland festészet megtestesülése, az évfordulók mégsem a *par excellence* nemzeti művészet méltatásai, hanem az európai kultúrában elfoglalt helyükre keresnek választ.

Különleges helyet foglal el azonban az évfordulók sorában az 1971-es Dürer-év. A döntő kérdés itt is az volt, mennyire marad Dürer a *par excellence* német művészet és szellem ünnepeltje, a „Phänomen Dürer” sajátos német jubileum marad-e, vagy pedig Dürer az újkori európai civilizáció képviselőjéhez méltó megemlékezések ürügye lesz 1971-ben? Szerencsére az utóbbi tendencia érvényesülhetett, és a Dürer-év több volt, mint sajátos német manifesztáció. A világ csaknem minden országában megünnepelték a mestert, hatalmas grafikai oeuvre-je révén számtalan kiállításon mutatták be művészetét. Miért hangsúlyozzuk ezt a nemzetközi séget a Dürer jubileum alkalmával? Bruegel flamand-ságát, illetve Rembrandt holland nemzeti karakterét a művészettörténet már régóta nem tartja egyedüli kulcsnak művészetük és személyiségük interpretálásához; Dürer ugyanakkor egészen a legutóbbi időkig, szinte kizárólag, a német művészettörténet „belügye” volt. Az angol-szász világ figyelme, a szakirodalom és a nagyközönség csak néhány évtizede fordult a német reneszánsz mester felé.

A Dürer-kultusz száz évének történetét a nürnbergi Dürer-ház kiállítása mutatta be érdekes dokumentumokkal[1]. Minden jubileumi ünneplés, kiállítás – saját korának is tükrö. Az 1828-as Dürer ünnepségek szinte vallásos ihletettségű, romantikus hőskultusza a romantika művészideálját ünnepelte Dürerben, a „Vater der deutschen Kunst” hőseit. 1871 a porosz-francia háború győzelmeinek időszaka, a német nagypolgári társadalom nemzeti pátozzsal ünnepli a nagy német hazafit. Ez a jubileum volt kiindulópontja annak a Dürer szemléletnek, mely Dürerben elsődlegesen a nemzeti karaktert értékelte, ahelyett, hogy az európai művészet és kultúra összefüggéseit mutatta volna be életútjában. Ebben a szellemben ünnepelte meg Nürnberg még 1928-ban is a jubileumot, amikor a világháborút követő nehéz időszak ellenére is ritka kulturális eredménynek számító nagy kiállítás nyílt meg. Ez volt a legnagyobb Dürer-kiállítás, melyet még az 1971-es kiállítás sem szárnyalt túl. Az

1928-as kiállítás után fellendült Dürer-kutatás továbbra is a német tudomány monopóliuma maradt.

Az 1971-es Dürer-év tudománytörténeti fordulópont is volt. A német nemzeti ideálok és a német szellem ilyen értelmű propagálása, mint ahogy 1928-ban történt, természetesen nem merülhetett fel. Nemcsak Németország politikai helyzete, a két német állam létezése szabott ennek objektív politikai gátat, hanem a nemzetközi művészettörténet reális helyzete is. Panofsky monográfiája 1943-ban Princeton-ban jelent meg (azóta már 6 kiadásban!) angol nyelven, hatása óriási volt az angol és amerikai tudományos életre. Az egyetemes ember, a reneszánsz *uomo universale* Dürer képe itt fogalmazódott meg végérvényesen. Ez vált a mottójává az 1971-es Dürer-év ünnepléseinek is, ez a könyv szabta meg „programját” a kiállításnak és az ünnepi beszédeknek is.

Az 1971-es Dürer ünnepségeknek volt egy másik oldala is: ez már saját korunk önigazolásának keresése a mester ürügyén. „Németország első hippije” – hirdette a reklám az 1500-as Önarckép Dürerjét. Ahogy a XIX. században minden polgári család otthonában helyet kaptak Madonnái vagy az imádkozó kezek reprodukciói, úgy fogalmazta át korunk is a neki megfelelő Dürer képet: a „szupernaturalista” nyúl tanulmánylap pop-art-ba áttett plakátja volt ennek a szimbóluma. A modernizálások egy része kétségtelenül szellemes fordulattal hidalta át ötszáz esztendő távolságát, más részüik azonban rosszízű kommerciális propagandává változtatta a Dürer motívumokat.

Visszatekintésünkben a Dürer-év legfontosabb eseményeiről, kiállításairól, valamint a jelentősebb szakirodalomról próbálunk meg tájékoztatást adni; a nürnbergi és a drezdai kiállítások, a közép-európai események, az amerikai és angol megemlékezések után, last but not least a Dürer jubileum alkalmával különösen érdekelt hazai Dürer ünneplésekről, a magyar Dürer kutatás eredményeiről és feladatairól szólnunk.

A Dürer jubileum fókuszában természetesen Nürnberg és a nagy kiállítás állt[2]. Az ICOM égisze alatt, az NSZK kormányának támogatásával létrejött kiállítás a nemzetközi művészettörténet jeles képviselőinek bevonásával – nagyszabású esemény volt. Tizennégy ország gyűjteményeiből érkeztek a kiállítás tárgyai, köztük az angol királyi gyűjtemény, magángyűjtemények rejtett kincsei is. Összesen 132 kölcsönző gyűjtemény, illetve intézmény anyagából rendezték meg az utóbbi évek egyik legnagyobb kiállítását. A katalógus 732 tárgyat regisztrál, közülük néhány mégsem került bemutatásra. A tételszám megtevesztő, Dürer műveinek sokkal kisebb része került bemutatásra, mint 1928-ban: körülbelül 400 darab volt saját műve, a többi kortárs mestertől származó vagy egyéb dokumentum. Bármilyen fájdalom is volt, de a kiállítás rendezői számoltak azzal, hogy a nagy múzeumok nem vállalják a Dürer festmények szállítását, ami végül is józan ellenhatás a második világháború után elburjánzott vándorkiállítások túlzott divatjára. A nürnbergi kiállítás tehát nem a Dürer oeuvre monografikus bemutatását tűzte ki céljaul, hiszen ez utópia is lett volna. „Albrecht Dürer: Umwelt und Kunst”, – így fogalmazták meg a kiállítás



rendezői (Peter Strieder, illetve Hans Kaufmann) a programot. Ez a koncepció is korunk tükrö: enciklopédikus célkitűzésével, művészetet, politikai, vallási, szellemi áramlatokat, természettudományokat átfogó programja talán túlságosan is szélesre tárta kapuit egyetlen kiállítás ürügyén. Valójában áttekinthetetlen mennyiségű anyagával, minden dokumentum hangsúlyozott szerepeltetésével 200 év német Dürer-kultuszának, a „*Heroenkult*” tökéletes ellenpéldáját adta: Dürer művészete és nagysága szinte elveszett a kiállításon. A német reneszánsz összképe, az *ambiente* bemutatása túlharsogta a művészt. Ez az enciklopédikus kiállítási modell, mely egy korszak történeti képébe helyezi a művészetet, az utóbbi évek kiállításai között egyre gyakrabban realizálódik; már az 1969-es rotterdami „Erasmus és kora” kiállításban is ez manifesztálódott [3]. Ez a fajta didaktikus-enciklopédikus kiállítási típus kétségtelenül átfogóbb előkészítési igényel, mint egy „csupán” műtárgyakat bemutató kiállítás. A műtárgy dokumentummá válik, a kiállítás maga pedig egy megelevenedett könyv lesz. A Panofsky monográfia koncepciója, mely a művészmonográfiák történetében fordulópontot jelentett azzal, hogy életrajz, műelemzés, azaz interpretáció és korkép szorosan összefonódva jelenik meg benne – mint egy kiállítás „forgatókönyvének” modellje, nem bizonyult sikeresnek. A szakmai közvélemény sem fogadta el egyértelműen, a látogatót pedig túlzottan igénybe vette [4].

A Germanisches Nationalmuseum 26 kisebb termében három témakörbe csoportosítva mutatták be az anyagot. Az első rész a Dürer-biográfia tárgyi és művészeti dokumentumaival különösen érdekes volt. Megjegyezzük, hogy a családtörténet, tehát a Dürer család magyarországi származásának kérdése 1971-ben már nem merült fel problémaként. Vita sem volt ennek elismerése körül, sőt a népszerűsítő publicisztikában valamifajta romantikus varázst kölcsönzött Dürernek! A kiállítás első tárgya a családi krónika kézirata volt, közvetlenül mellette Gyula város Matthias Zündt-féle metszete volt. (Kár, hogy a vár mai látkepe sehol nem kapott helyet a dokumentumok között!) A biográfiai rész nagyszerű portrészorozatainak érdekessége volt idősebb Albrecht Dürer arcképeinek (bécsi rajz önarckép és londoni kép) bemutatása, csúcspontja természetesen a Dürer önarcképek ritka találkozása volt (a párizsi, madridi, müncheni képek). Az Albertina gyermekkori önarcképének hiányát az arcképtanulmánylapok többi darabja pótolta.

A „Találkozások” címszó alatt bemutatott tárgyak a későgotikus nürnbergi művészetet, Schongauer és a Hausbuchmeister műveit és a hozzájuk kapcsolódó fiatalkori Dürer műveket mutatták be. Sajnos kevésbé teljes volt a két jelentős „találkozás”, Itália és Németalföld művészetének dokumentálása. A Rózsafüzér ünnepe és a Tizenkét éves Jézus kép hiánya nagyon érezhető volt. A németalföldi út egyik aránylag kevésbé ismert remekműve, a lisszaboni Jeromos-kép döbbenetes erejű meglepetés volt, teljesen érintetlen, restaurálatlan eredeti felületével és ragyogó színeivel. Lorenzo di Credi egy táblája, Quinten Metsys portréi azonban nem bizonyultak elegendőnek arra, hogy felidézzék azt a két festői világot, mely Dürer művészetére hatott.

A kiállítás második tematikus egysége „Umwelt: Kaiser und Reichstadt; Humanismus; Neue Vorstellungen von Himmel und Erde; Spätmittelalterliche Frömmigkeiten” címszavai alatt mutatta be a műveket, vitatható csoportosításban. A későközépkori ájtatosság kategóriája megfelel egy ikonográfiai tanulmánynak, de egy kiállítás nehezen illeszkedik az oltárművek, metszetek és könyvek egységes képbe. Dürer és a reformáció kapcsolata is nehezen dokumentálható, illetve mutatható be egy kiállításon, bármily érdekes történeti stúdium is e kérdés. A müncheni Négy apostol tábla ezúttal nem került el Nürnbergbe, egy későbbi másolata pótolta, illetve dokumentálta az eredetit.

A kiállításnak csak a harmadik része mutatta be a művészi munkásságot (Das Werk címmel). A műalkotások azonban itt is művészettörténeti kategóriák bizonyítékaként kerültek bemutatásra, tematikus csoportosításban. Először a természet után rajzolt emberi alak megfogal-

mazásai a velencei tanulmányrajzoktól kezdve az 1526-os öt férfiaktig, majd a szerkesztett és arányrendszerbe foglalt alaktanulmányok, Apollók, Ádám-Éva alakok és a Proportionslehre, majd külön részben a lóalak proportiotanulmányai. Ezután a Burckhardt-i reneszánsz definíció illusztrálása került kiállításra: Die Rezeption der Antike mottója alatt a mitológiai témájú ábrázolások, Die Entdeckung des Individuums – a portrék és Die Entdeckung der Natur, fedőnév alatt természeti stúdiumok és akvarellek.

Az egyházi tematikájú művek ismét különválasztva szerepeltek (Bildvorstellung und Wandlung der christlichen Stoffe) címen: Paumgartner-oltár, Madonnaképek, Apokalypsis, Passio sorozatok. Fájdalmas hiány volt, hogy a müncheni Mater Dolorosa tábla és feltételezett kiegészítése, a drezdai képek együttes bemutatása nem volt lehetséges. Mindkét gyűjtemény restaurált képeinek együttes bemutatása adhatna csak választ a Buchner-féle rekonstrukció helyességére és ezzel Dürer egyik jelentős korai művének problémáira. Első ízben került nemzetközi nagyközönség elé az 1957-ben közzétett Szent Jeromos képcske is angol magántulajdonból, viszont annál fájdalmasabb hiány volt, hogy a Longhi által 1961-ben publikált, olasz magántulajdonban levő ún. Bagnocavallo-i Madonna végül mégsem jutott el Nürnbergbe. A kiállítás Dürer elméleti munkásságának dokumentumaival és iparművészeti, üveglaktervezői működésének dokumentumaival zárult.

A nagy nürnbergi kiállítás recenziói megegyeztek a kiállítás didaktikus célkitűzése helyességének hangsúlyozásában, de a családás felhangjai még a német kritikákban, ismertetésekben is felcsillantak [5].

A Germanisches Nationalmuseum új szárnyában kapott helyet a „Dürer Studio”-nak nevezett didaktikus-dokumentációs kiállítás [6]. A dokumentációs kiállítás egyrészt a kiállításra el nem jutott főművek nagyméretű színes felvételeit és filmeket mutatott be; másrészt, módszerében és megvalósításában egy újfajta didaktikus kiállítási típus első megvalósulását jelentette. „Forradalmi” kísérletnek is nevezhetnénk, mely egy régi nagymester munkásságát a jelenhez, elsősorban az ifjúsághoz, próbálja meg közelhozni modern módszerrel. Műalkotás interpretációja képi eszközökkel, nagyon kevés felirattal, ez kétségtelenül a legnehezebb feladat. Itt a tudományos eredményeket (Panofsky-féle könyv alapján) átgondolt képszerkesztés és jó modern grafikai-kiállítási eszközök mutatták be; a műalkotás tartalmi és formai interpretációja mindenki számára érthető képeken keresztül történt meg. A bemutatási módszerét nem tudjuk e lapokon ismertetni, röviden csak annyit, hogy módszerbeli tanulságait talán éppen nekünk kellene megismernünk és képzőművészeti ismeretterjesztésünkben alkalmaznunk.

Nürnbergben más kiállítások is kísérték az ünnepi évet, megemlítjük a pompás iparművészeti kiállítást, mely a Dürer-korszak és a modern ötvösség alkotásait mutatta be [7]. „Albrecht Dürer zu Ehren”, a mai német mesterek tiszteletadása volt Dürer előtt [8]. A Germanisches Nationalmuseumban rendezett kiállítás – mint minden ilyen „homage” jellegű kiállítás – azt bizonyította, hogy míg a polgári Németország Dürer kultuszán nevelkedett idősebb művészgeneráció számára ez az örökség súlyos terhet jelent, a fiatal nemzedék számára Dürer már csak motívumok forrása, és a Dürer „idézetek” többé-kevésbé szellemes átfogalmazásban jelennek meg műveikben. Dürer motívumok szürrealista vagy pop stílusú átköltései azt mutatták, hogy mint az invenció és a játékoság nagymesterét fogadták el Dürert. Ha a londoni Warburg Institute ülésszakán Dürer és a humor kapcsolatáról hangozhatott el egy előadás – a leveleit átható játékoság és gúnyrajzai elemzésével –, akkor talán a Dürer-motívumok parafrázisai sem tűnhetnek „héroszkáromlásnak”. Csak zárójelben – ezek az *homage à Dürer* művek meg sem közelítették Picasso Cranach vagy Velazquez „átíráseit”...

Nürnbergben kívül a német múzeumok nem rendeztek nagyobb kiállítást ebben az évben. A müncheni Alte Pinakothek Dürer anyagának nagyrésze Nürnbergben



volt. Ezért egy tudományos kamarakiállítás mutattak be, a XVII. század első felében a bajor udvarban felvirágzó Dürer-reneszánsz emlékeiről: I. Miksa bajor herceg a müncheni Dürer, Cranach, Holbein, Burgkmair gyűjtemény alapját vetette meg, de vásárlásain kívül egy különös neogótikus-neoreneszánsz ízlés központjává tette Münchent. Egy nagy korszak, illetve egy nagy mester utánzása ez az ún. Dürer-Renaissance, a humanizmus egyik korai példája az európai művészettörténetben. Ez a művészettörténeti terminus első ízben elevenedett meg egy kiállításon, melynek tudományos katalógusa a kérdés kitűnő összefoglalása [9]. A korai Dürer utánzatok legérdekesebb emlékét, a karlsruhei „A lovag, a halál és az ördög” festményt újabban Hans Hoffmannak tulajdonítják, de egyedülálló lenne művei között már csak kvalitás szempontjából is. Georg Fischer bajor udvari festő Dürer utánzatai, az önarcképmásolatok bemutatása mellett különösen érdekes volt Dürer és Cranach nagyalakos Lukretia tábláinak dokumentálása is — melyeket ebben az időben láttak el leplekkel az udvari festők.

A német művészettörténet egy hatalmas Dürer bibliográfia kiadásával adózott még az évforduló alkalmából a nagy mester emlékének [10]. A Dürer-bibliográfia, több mint 10 000 annotált és tematikailag rendszerezett címszavával, valószínűleg a legrészletesebb ebben a műfajban, túlhaladja a Bibliografia Vinciana, illetve a Michelangelo-bibliográfiát is. A kötet 1969-ig teljes, néhány 1970-, illetve 1971-ben megjelent mű azonban már benne van. Magában foglalja Singer 1928-ban kiadott, 2800 címszót tartalmazó Dürer bibliográfiáját is. Szerzője nemzetközi anyaggyűjtést végzett, műve előszavában azonban aggályait fejezi ki, hogy a magyar Dürer irodalom feldolgozása nem teljes (XVI. lap), de magyar kutatóknak az Acta-ban és más tudományos folyóiratokban megjelent tanulmányai azonban benne vannak. A bibliográfia tematikai felosztása igen szerencsés, felöleli nemcsak a német festészet korszakait a későgótikától a reformációig, hanem politikai-szellem-történeti, kultúrtörténeti referenciákat is. „Dürer és az utókor”-összefoglalása Dürer továbbélésének kérdéseiről tudománytörténeti érdekesség, egyedül a Shakespeare-kultusz történetéhez hasonló feldolgozás.

A magyar származás kérdésének bibliográfiája (336–380. címszó) összefoglalja a régi magyar és német irodalmat, lényegében azt bizonyítja, hogy a kérdésnek nincs újabb jelentős irodalma [11].

A festmények, illetve a főművek darabonként külön irodalomjegyzékkel szerepelnek, az elveszett, ill. csak másolatban meglevők is, a rajzok kronológiai sorrendben, a sokszorosított grafikai művek technikai műfajonként, végül külön dolgozza fel a bibliográfia a gyűjteményeket is. Külön rész ad útmutatást az ikonográfiai kérdésekről, az antikvitás, humanizmus, reformáció, parasztháború kérdéseiről, külön foglalja össze a tanítványok irodalmát is. Matthias Mende munkája a jövőben minden Dürer kutatás legfontosabb segédeszköze lesz.

„Albrecht Dürers Umwelt”, ezen a címen adott ki a német történetkutatás az 500. évforduló alkalmából a Nürnberger Forschungen különszámában egy emlékkönyv jellegű kötetet [12]. A tanulmánykötetnek nem tárgya Dürer művészete, hanem közvetlen környezetének, a nürnbergi humanista körnek, a természettudományoknak, gazdasági életnek stb. széles körű rajza. A történettudományok különböző szakterületeinek kitűnő képviselői összefoglaló tanulmányokban ismertetik a Dürer-korszak történeti képét. Az összefoglalásokban azonban néhány új adat közlése is figyelmet érdemel; és a művészettörténész által elhanyagolt területek bibliográfiája is hasznos útmutatást ad.

G. Hirschmann Dürer származásáról és családjáról írt cikkét különös érdeklődéssel vesszük kézbe, vajon milyen álláspontot képvisel a mai német kutatás a származás kérdésében. A szerző azonban az 1928 körüli magyar irodalom alapján foglalja össze a kérdést, sorolja fel a gyér adatokat, de határozottan visszatartja a német kutatásban felmerült nézeteket, mely szerint Gyula területén élő német ajkú kézművesek voltak a család

ősei. Egy nagyon ingatag feltevésnek mégis helyt ad [13], idősebb Albrecht 1492-ben Linzből írott levelének tökéletes német nyelvű stílusából azt a következtetést vonja le, hogy már szülőhazájában is német anyanyelvű lehetett. Egyrészt a császári udvarból írott levél erre nem jó bizonyíték, másrészt az ötvösmester 17 éves korában, 1444-ben bukkant fel Nürnbergben, miért nem írhatott volna 48 esztendei németországi tartózkodása után egy hibátlan levelet? Ezek az érvek tehát dilettáns módon bolygatják a kérdést. A szerző sem közöl újabb adatokat ebben a kérdésben.

Egy másik fontos forrásmű közlésével azonban kell foglalkoznunk: XV–XVI. századi végrendeletek egy késői másolatában, melyet a nürnbergi levéltárban sikerült azonosítani, bukkant fel Agnes Dürer 1539-es végrendeletének teljes szövege. Ebből is kitűnik, hogy Endres Dürerre maradt a művészi hagyaték „dem Endres schafft sie alle gedruckte kunst und kupferwerk, und holzwerk v(nd) von büchern, dazu alle furn(en), die dar(zu) gehören, ein trinkgeschirr, so sein maisterstück ist, ein agleyblum(e); Niclas Dürer, goldschmid zu Cöln...”

A tanulmánykötet cikkei közül kiemelkedő jelentőségű eszköze lesz az ikonográfiai kutatások számára J. Benzing (Humanismus in Nürnberg, 1500–1540) tanulmánya, a megfelelő időszakban Nürnbergben megjelent könyvek felsorolásával: 341 új kiadvány, mely humanista körökben ismert volt, illetve Dürer kezébe is jutott.

Nem az évforduló évében jelent meg, de kiemelkedő értékű forrásmunka Dürer írásos hagyatékának új kritikai kiadása H. Rupprich munkája [14]. A szövegkritikai munka melléktermékei különböző filológiai szakfolyóiratokban jelentek meg, de mint részlettanulmányok sokszor elkerülhetik a művészettörténész figyelmét. A Mende-féle bibliográfia jó tájékoztatást ad ezekről is.

Egy tudományos monográfia jelent meg az évforduló alkalmával — Fedja Anzelewskynek, a berlini múzeum grafikai gyűjteménye vezetőjének munkája Dürer festészetéről [15]. Szinte hihetetlen, de első kísérlet az eddigi Dürer-irodalomban a festői oeuvre külön való feldolgozására, és az első kísérlet festményeinek teljes oeuvre-katalógusára. Az 1900-as évek óta a kutatás háttérébe szorult festészetének kutatása, a grafikai oeuvre és az ikonológiai kérdések kerültek az előtérbe. Dürer mint festő — a német művészettörténetírás egyik legkényesebb fejezete. A mester sokat idézett önvallomása, „im stechen wer ich gut, aber im molen west ich nit mit farben vm zw gen”, nem más mint topos. A XVI–XVII. század elsősorban mint festőt értékelte és tartotta számon. A legutóbbi 15–20 év bámulatos új Dürer felfedezései és attribúciói sok új „lelettel” gazdagították a művek számát, és kétségtelenül elérkezettnek látszott az idő a teljes festői munkásság új, összefoglaló értékelésére. Anzelewsky oeuvre-katalógusa igen tágra nyitotta kapuit — csaknem 100(!) eredeti Dürer képet ismer el, ebből 174 mű múzeumi, 8 magángyűjteményben van. A pergamenre festett miniatúrákat beleveszi a katalógusba, az akvarell tájképeket viszont nem. A műhelymunkák számát 7 darabra szűkíti, és elutasít Dürer műveiből 9 képet, köztük a budapestit is. Az elveszett képek számát 36 katalógus tételben rekonstruálja, a másolatban fennmaradt művek számát 23-ban állapítja meg.

A művészi fejlődést tehát ebben a tág keretben kíséri végig, az életművet a festői műveken keresztül rekonstruálja, megemlítve az elveszett és a forrásokban említett műveket éppúgy, mint a bizonytalan attribúciókat. Az életmű ilyen rekonstrukciója, bár önkényes, de művészettörténeti módszerként jogosult, és néhány új összefüggésre is fényt vet. Például: jelentősen kibővült a korai művek száma, és így a festői stílus kialakulása is új értelmezést kap: kitűnik, hogy egységes festői stílus kialakulása csak a második itáliai út után következik be. De ugyanakkor az olasz reneszánszsal való találkozás sem Mantegna metszeteinek másolása, hanem a baseli Terentius illusztrációk készítésének időpontjára tolódik előre. Anzelewsky is az első olasz út idejére datálja a Bagnocavallo-i Madonnát és az angliai Szt. Jeromos képet! Az 1500-as években készült képek számát 5–6 új attribúcióval bővíti. Lényegében nem közöl új adatokat



Dürer és az olasz művészet viszonyáról, hanem elfogadja G. Arnolds és F. Winzinger feltételezéseit a mester Rómában való tartózkodásáról, sőt feltételezi, hogy Leonardo firenzei műhelyében is járt. Annál több figyelmet szentel Dürer és a németalföldi művészet kapcsolatainak. A korai művek, az 1500-ig festett képek németalföldi ikonográfiai orientációja ismét felveti annak a lehetőségét, hogy vándorútján, apjához hasonlóan, ő is járhatott Németalföldön. (Ezt a kérdést természetesen csak a német festészetben meglevő németalföldi hatások összefoglaló értékelése után lehet majd megoldani.) A késői németalföldi utazásról a kutatás egyértelműen állítja, hogy lényegesen nem változtatta meg a mester stílusát, mégis véleményünk szerint több figyelmet érdemel Metsys és Dürer esetleges korábbi kapcsolatainak vizsgálata. Pl. a luganói kép nemcsak Leonardóval, hanem a németalföldi mesterrel is összefügghet.

Anzelewsky könyvének egyik meglepő új attribúciója – a drezdai vászonra festett oltár középső részének Jan Joest van Kalkar nevéhez való fűzése. A középső Madonna kép a Dürer irodalomban vitatott mű volt eddig is, Mantegna műveivel való távoli rokonságot emelték ki. A németalföldi mester részére 1494-ben kifizettek az udvarban „5 gemalte Tücher” képet, 1495-ig állott Bölcse Frigyes szolgálatában, akit a Szentföldre is elkísért. Ezen az úton nyilván Velencében is megálltak, innen eredhetnek a velencei, ill. a Mantegnára emlékeztető motívumok. Anzelewsky néhány attribúciója is vitára adhat alkalmat, pl. egy német magántulajdonban levő, eddig ismeretlen férfiképmás (Kat. sz. 47) vagy a rotterdami Szent Család (Kat. sz. 11) eredetként való elismerése.

A könyv egyik sikerült fejezete a Dürer-ikonográfia összefoglalására tett kísérlet (56–87. lapok). Ugyancsak úttörőnek mondható a festmények technikai kérdéseinek szentelt fejezet is, első ebben a nemből. Sajnos csak néhány festmény röntgen-, ill. infravörös felvételének közlése egészíti ki ezt a részt, így például egy schweinfurti magántulajdonban levő, Longhi által is közölt Madonna-képé (Kat. sz. 17). A restaurálás előtti és utáni felvételeket 3 infra felvétel egészíti ki, melyen a rajz tökéletes frissességében jelenik meg. (Mindenképpen helytelen a szerző megállapítása a kép rossz állapotáról, a felvételek mást bizonyítanak.) Nem lehet eléggé hangsúlyozni a modern stíluskritikai vizsgálatokhoz ma már elengedhetetlen technikai vizsgálatok jelentőségét mint kívánatos kutatási módszert. Éppen Dürer képeinek vizsgálatánál lenne elengedhetetlen, akinek festői fejlődése nem következetes, és akinek Hellerhez írott leveleiből éppen technikai igényességéről sokat tudunk. Még nehezebb kérdés a Tüchlein képek technikai problémája. Mindenesetre a Bibliothèque Nationale női arcképének technikai vizsgálata során az infravörös felvételen előkerült szignatúra és dátum bizonyítja az ilyen irányú vizsgálatok szükségességét [16]. Az összes Dürer-kép teljes anyagvizsgálata után történhet meg csak az adatok kiértékelése és feltehetően az oeuvre katalógus további módosítása. Arra, hogy ez a vizsgálati módszer vitatott képek esetében is milyen eszközt adhat a kutatás kezébe, éppen a Musper által eredetinek vélt, zürichi magántulajdonban levő két császárportré szolgál tanulsággal [17]. A nürnbergi, az ambrasi és a zürichi képek infravörös felvételeinek közlése érdekes kópiakritikai szempontból, és bár Musper épp az ellenkezőjét akarta bizonyítani, nyilvánvaló, hogy a zürichi példányok tipikus másolói kézre valló kontúr átrajzolást mutatnak. Arra viszont, hogy a nürnbergi császárportrék eredeti Dürer művek vagy sem, egymagában a közölt felvételek nem adhatnak választ.

A Dürer év új publikációi közül megemlíthetjük Musper cikkét egy magántulajdonban felbukkant rajz közzétételével [18]. A British Museum „vna Vilana Windisch” feliratú rajzának (1505) egy pergamenre készült példánya Musper szerint az eredeti Dürer rajz. A két rajz részleteinek összehasonlítása, érvelései meggyőzőek, mindenesetre hihetetlennek tűnik hogy ilyen művek kerülnek még ma is napfényre.

Megemlíthjük még W. J. Hofmann módszerében új, eredményeiben mégis csekély hozzájárulását Dürer színei-

ről írott könyvében [19]. Dürer színelméletének téziseit nem sikerült a képek vizsgálatával ötvözni, és így megmaradt az elméleti-filológiai vizsgálatok síkján.

A teljes rajz és a grafikai oeuvre kiadása W. Hütt szerkesztésében egy jól használható kézikönyvet ad az érdeklődők és a kutatók kezébe [20]. A rajzok Winkler négykötetes katalógusa alapján, kibővíve Miksa császár imakönyvének rajzaival kerültek egy kötetbe, míg a második kötet a grafikai, könyvillusztratori művek teljes kiadása.

Az 1971-ben megjelent tanulmányok közül kiemeljük F. Winzinger „Dürer und Leonardo” című cikkét [21]. Egyrészt sikeresen bizonyítja, hogy Dürer másolta Leonardo egyik rajzát (a müncheni Két fiatal lovas és Leonardo cambridge-i Két lovas rajzának összefüggése alapján), másrészt a ló- és lovasalak tanulmányok arányrendszerének összevetése révén biztossá vált, hogy Leonardo volt Dürer előképe. Arra a kérdésre, hogyan kerülhettek Leonardo rajzai Dürerhez, egyrészt Pirckheimer milánói tartózkodása, másrészt Galeazzo de San Severino személye adhat választ, aki Leonardo mecénása volt, a Sforza körhöz tartozott, és 1502-ben Nürnbergben is járt.

A Német Demokratikus Köztársaság Dürer éve (Dürer Ehrung) kevésbé látványos keretek között zajlott, mint Nürnbergben, de jelentős kiállítása révén rangos hely illeti meg. A „Deutsche Kunst der Dürerzeit”, a drezdai Albertinum kiállítása az NDK különböző gyűjteményeinek, állami, városi múzeumok és egyházi gyűjtemények anyagából rendezett központi kiállítás volt. Négy szocialista ország műtárgy kölcsönzései révén egy teljes német reneszánsz kiállítással növekedett [22]. 29 kölcsönző intézmény, közöttük a Szépművészeti Múzeum és az Iparművészeti Múzeum, legszebb reneszánsz anyagát bocsátotta rendelkezésére. A kiállítás, igen helyesen, nem is próbált Dürer monografikus kiállításaként szerepelni, hanem a korszak teljességére törekvő bemutatását tűzte ki céljául. Különös, hogy végül a nürnbergi és a drezdai kiállítás, ellenkező célkitűzéseik ellenére fedte egymást, és mindkettő egy teljes korszakot bemutató kiállítással vált.

A drezdai Dürer képek bemutatása nem hozhatott nagyobb meglepetést – a Mária hét fájdalma oltár restaurált táblái ezúttal külön keretbe kerültek bemutatásra, a drezdai oltár és a Férfiképmás képezték a főhangsúlyt. A lipcei Fürlegerin portré mellett egy 1500-ra datált, kisméretű Krisztus a kereszten (Drezda, raktár) kép jelezte a vitatott Dürer képeket. A kisméretű kép Anzelewsky katalógusába sem került bele. A kutatás egyértelműen visszautasította a miniatúraszzerű festésmód alapján, mégsem sikerült eddig megnyugtató választ adni arra, hogy műhelymunka vagy egy jó kvalitású, 1600 körüli másolatról van itt szó. A müncheni Doerner Institut által elvégzett anyagvizsgálatokat és a restaurálás igen kedvező érveket hoz a korai dátumot illetően. (A kép egykor Festetics S. tulajdonában volt.)

Annál gazdagabb volt a rajzanyag bemutatása, 33 Dürer lap, köztük a drezdai vázlatkönyv 13 lapjának kiállításával és természetesen a legszebb grafikai lapok (200 darab!) szerepeltetésével. A Hans Dürernek tulajdonított krakkói Szent Jeromos kép a kiállítás érdekesége közé tartozott.

A drezdai kiállítás a nürnberginél logikusabb rendezésben, a német későgótikus festésztől kezdve a XVI. század közepéig teljes képet adott a korszak művészetéről, a festészet, szobrászat (kispasztika, érem), rajz és grafikai és az iparművészet különböző műfajai révén. A németalföldi és a Pleydenwurff nevéhez fűzhető gótikus frank festészetet egyik legfontosabb emléke, a Stötteritzer oltár (1480) képviselte. A Dürerre oly nagy hatást gyakorolt „Hausbuch Mester” főműve, a gothai múzeum Szerelmespárja, frissen restaurálva a kiállítás egyik legszebb darabja volt. „A régi német művészet klasszikus szerelmespárja” (Buchner) felveti a kérdést, vajon csakis az egy kizárólag a mester rajzai, metszetei kerülhettek Dürer kezébe? Véleményünk szerint a gothai festmény és Dürer 1493-ban festett Őnarcképe (Louvre) összevetése tanulságos. (Címlap, és 1. és 2. kép) A két fiatal-





1. Albrecht Dürer: Önarckép. 1493. Párizs, Louvre





2. Meister des Hausbuches: Szerelmespár sólyommal. 1480 után, Leipzig, Museum der bildenden Künste

ember viseletének hasonlósága (nyitott haj, erősen kivágott fehér ingváll, felette zsinórokkal összefogott felsőruha) figyelemreméltó. Dürer önarcképe feltehetően „Brauterwerbungsbild” volt, a kezében tartott eryngium egyik értelmezése alapján. A német irodalom nem fogadta el Pope-Hennessy véleményét, mely szerint eljegyzési képnek készült, vele szemben egy női portré lehetett — nem feltétlenül Agnesé[23]. Pedig maga Buchner bizonyította világosan könyvében a német gótikus és reneszánsz portrék ikonográfiai hagyománya alapján, hogy a jobbra forduló, azaz az eryngiumos önarcképhez hasonló beállítású férfiportrék diptichonok darabjai voltak. Érdekes, hogy az említett Dürer kép esetében erre nem figyelt jobban a kutatás, talán mivel itt önarcképről van szó és a beállítás így természetesen adódik. Van azonban még egy összefüggés a gothai szerelmespár és az ifjú Dürer önarcképe között: amely talán több, mint motívum hasonlóság. A Liebespaar kép felirata, a szereplők dialógusa egy bizonyos schnurlin (zsinór, bojt) körül forog, mely Rudloff-Hille értelmezése szerint a hűség jele (Mózes IV.

könyve, 15,38 alapján). Egy piros bojtos ruhadarabot(?) ad át a hölgy hűsége jeléül. A 22 éves Dürer fején piros bojtos sapka van. Ugyanilyen formájú sapkát tart kezében a hölgy a Hausbuch mester lipcsei rajzán (Drezdai kat. sz. 446). Vajon nem ugyanennek a „Brautsymbolik”-nak a jele a Louvre önarcképen a piros bojtos sapka is, ugyanúgy, mint a férfihűség-jelentésű virág az ifjú Dürer kezében? Ez a kitérő is csak azt kívánja bizonyítani, hogy a komplex kiállítások alkalmából milyen tág lehetőség nyílhat a művészettörténeti összefüggések felfedezésére is.

A Dürer előtti német festészet más darabjai is érdekes összefüggéseket mutattak. M. Wolgemuth zwickaui oltárának (1479) két szárnya került itt kiállításra, mely az 1928-as nürnbergi kiállításon is szerepelt.

Dürer tanítványai közül Hans Baldung Grien 5 festményével és 3 rajzával volt képviselve. Festményei közül a Dürerhez legközelebb álló 1510-es dessau Királyok imádása oltár bemutatása bizonyult tanulságosnak ebben az összefüggésben. Hans von Kulmbach 5 festmé-



nye, közöttük a kevésbé ismert moszkvai két angyaltábla tűnt ki; utóbbi bár 1519-ben készült, kétségtelenül még a Paumgartner oltár Angyali üdvözlétének férfias angyaltípusát őrizte meg. A drezdai kiállítás egyik rejtett érdekessége — egy kis, „Die Kunst der Donauschule” kiállítás volt, Altdorfer, Wolf Huber rajzai, grafikái révén, de ugyanígy egy önálló Cranach kiállításra elegendő Cranach anyag is összegyűlt. 13 festmény, így a főművek között is kimagasló, ritkán látott 1510–12-es Fürstenaltar (Dessau), mely ugyanazt jelenti Cranach művei között, mint a Rosenkranzfest Dürernél. Érdekes, hogy Metsys hatása ezen a művön milyen érdekesen szövődik egybe az olaszos kompozícióval! A drezdai kiállítás egyik nagyszerű „ráadás” volt Grünewald 8 rajzának a bemutatása, a berlini, drezdai és a weimari rajzgyűjtemények anyagából.

A drezdai kiállítás festményei a német festészet műfaji gazdagságát dokumentálták, legjobban talán a portré-művészet fejlődését a gótikus portréktól kezdve Düreren keresztül (drezdai és a budapesti férfiképmások) Holbein, Amberger és Pencz művészetéig. A Historienbild ritka műfajának kimagasló érdekességű emléke a merseburgi dóm Török csataképének bemutatása számunkra különösen érdekes volt, mivel ez a tábla a magyar történeti ikonográfia szempontjából különös figyelmet érdemel. Az annabergi oltártábla a középkori ipartörténet és bányászat legfontosabb dokumentumaként a kiállítás másik érdekessége volt.

A szobrászati anyagban is volt néhány kevésbé ismert remekmű, először került múzeumi kiállításra Peter Vischer korai főműve, a rómhild-i templomban levő Henneberg bronz-sírfigura 1488-ból. Hans Witten chemnitz-i (Karl Marxstadt) főoltárának pulttartó angyala és diakónusalakja a német szobrászat főművei közé sorolható. Kispasztika, érem és ötvösség jelentős anyagának kiállítása egészítette ki a Dürer bemutatót. Csakis az indokolatlan kultúrpolitikai feszültségek adhatnak magyarázatot arra, miért zajlott le a drezdai Dürer kiállítás nemzetközi visszhang nélkül, Liebmán később megjelent méltatásától eltekintve. A katalógus azonban reméljük továbbra is forrása marad az NDK gyűjteményeiben őrzött gótikus és reneszánsz alkotásoknak. A nemzetközi összefogással készült katalógus nem regisztrálta a nürnbergi kiállítás adatait, de sok esetben a modern szakirodalom ismeretének hiánya tükröződik a közlésekben.

A lipcei egyetem kiadásában megjelent tanulmánykötet, „Albrecht Dürer. Zeit und Werk” [24], az NDK jubileumi ünnepségeinek másik manifestuma volt. A tanulmánykötet nem törekedett monografikus vagy részletkutatások közlésére, hanem a korai polgári forradalom Engels által meghatározott korszakának képét vázolja fel, történeti, gazdaságtörténeti, irodalomtörténeti tanulmányokban. Négy művészettörténeti tanulmánya közül J. Jahn írása egy korábbi cikke alapján Dürer portréiról és tájképeiről ad összefoglaló értékelést [25]. M. Liebmán, a kiváló szovjet kutató a Dürer-műhely kérdéseinek problémáit veti fel, lényegében új anyagot nem közöl, vizsgálata a kutatás módszerbeli kérdéseire irányul. R. Chadraba és K. Stejskal cseh történészek tanulmánya a paraszti Marsyas ikonográfiájáról egy rendkívül sokrétű problémakör vizsgálatával jelentős hozzájárulást képez a Dürer ikonológiához. A Szépművészeti Múzeum „Különféle hangok” elnevezésű Dürer rajzának (ltsz. 72) faunját itt Marsyasként értelmezik a szerzők, szembeahelyezve a bolond alakjával és Saturnussal, és a Narrenschiff 54. fejezetével hozták összefüggésbe (137 és kk. lapok). A lengyel művészeten kimutatható Dürer hatásokról E. Chojecka tanulmánya tájékoztat, kiemelve a Behaim kódex konkrét metszetátvételeit és a térábrázolás problémáit.

A cseh Dürer kutatás elsősorban a Rózsafüzér-ünnepe oltármű kérdései köré fonódik. A Narodni Galerie kamara-kiállítása is e kép köré csoportosítva mutatta be a metszetek egy részét. M. Kotrbová katalógusa és új tanulmánya az oltármű keletkezésének körülményeivel, a kép történetével és állapotával foglalkozik [26]. Néhány új adattal egészíti ki a kép tulajdonosainak névsorát: sikerült azonosítani az 1782-es árverés utáni tulajdonosát F. Lothar Ehemann prágai professzor személyében. Érde-

kes adatokat közöl a kép 1606-ban történt megszerzésének körülményeiről is, amikor is II. Rudolf Velencében megszerzi a képet, talán Hans Rottenhammer közreműködésével. A Fuggerek képviselői ragaszkodnak ahhoz, hogy Augsburgon keresztül menjen a kép Prágába. Ha a keletkezés után még 100 évvel is érdekelték voltak a kép sorsában, bizonyosra vehető szerepük a megrendelésben is.

A jugoszláviai Dürer kiállítás a zágrábi akadémia grafikai gyűjteményének bemutatása volt. A tudományos igényű katalógus első ízben határozta meg a lapok, levonatok adatait (état stb.), néhány új megfigyeléssel egészítve ki a gyűjtemény katalógus adatait [27].

Az olasz művészettörténet számára Dürer csak a legfontosabb mellékszereplők között kap helyet. A mester népszerűsítéséhez azonban hozzájárult a Rizzoli kiadó sorozatában 1968-ban megjelent Dürer kötet [28]. Jól sikerült képtábláival, a sorozatra jellemző többé-kevésbé pontos kritikai apparátusával hamarosan a sokat használt kézikönyvek közé emelkedett. — G. Fiocco 1971-ben megjelent cikke Dürer 1505-ös velencei tartózkodásának hatását Marco Marziale egy bécsi magántulajdonban levő képén méri le, és közvetve összefüggésbe hozza a budapesti Krisztus siratása képpel [29]. — A Paragone az évforduló alkalmából W. Oechslin írását közli „A. Dürer a művészettörténet és az ideológia között”, mely a német Dürer-kultusz történetéről közöl reflexiókat [30]. Cikke elsősorban a német Dürer értékelés jellemző túlkapásairól szól, kritikai megjegyzései a régi irodalmat illetik, de tudománytörténeti megfigyelései érdekesek.

Az angolszász kutatás figyelme később fordult a közép-európai művészet felé, Dürer a ritka kivételek közé tartozik. Az első angol Dürer-monográfia azonban csak 1964-ben jelent meg M. Leveytől [31]. Winkler, Wölfflin, sőt újabban Waetzold Dürer könyvének angol fordítása jelzi a fokozódó érdeklődést a mester iránt. A jubileumi évben rendezett kiállítások új ösztönzést adtak az angliai Dürer kultusz számára is. A British Museum, mely Dürer rajzainak egyik legnagyobb gyűjteményét őrzi, külön kiállításon ünnepelte a mestert [32]. Sem ezt, sem a többi angol kiállítást nem tudjuk a katalógusok alapján ismertetni, mivel ezek eddig nem jutottak el könyvtárunkba, és így az angliai eseményekre M. Levey ismertetése révén utalunk [33].

A National Gallery két vitatott Dürer festményt őriz. Idősebb Albrecht képmását nemrég restaurálták. A nürnbergi kiállítás együttesébe rendkívül jól illett bele, még a National Gallery katalógusában a szerzőséget tagadó Levey is megváltoztatta korábbi véleményét. A másik kép, a Madonna az irisszel, úgy látszik végleg lekerült a Dürer kutatás napirendjéről, anélkül azonban, hogy megnyugtató válasz merült volna fel az attribúció kérdésében vagy egy más nagymester neve. Vitatott az angol magántulajdonban levő Jeromos kép is, Levey csak fenntartásokkal fogadja el Dürer művének, Anzelewsky azonban Dürer művei közé sorolta.

A Ch. White bevezetőjével és válogatásában megjelent Phaidon album az igényes tudományos-ismeretterjesztő irodalom szép példája [34]. Egy ismertetőjének szavait idézem, nemcsak e könyv, hanem az egész angol Dürer értékelés hangnemére jellemző adatként: „Dr. White's account is low key and rational, thankfully avoiding the tendency to turn Dürer into the Superstar of our age, that our age wishes the artist to be.”

„Dürer and America” — ezen a címen foglalta össze Wolfgang Stechow Dürer szerepét az amerikai kultúrában [35]. Kiindulópontja világtörténeti jelentőségű: Dürer naplójának lelkendező szavai az Újvilág műkincseiről (egy arany napkorong és ezüst hold, melyhez hasonló Mexico City múzeumában látható) az európai művészet első találkozását jelzi egy ismeretlen kultúrával. Stechow a XIX–XX. századi Amerika Dürer képét foglalja össze Longfellow 1844-ben írt versétől kezdve Panofskyig, akinek könyve volt az a köpeny, melyből a mai Dürer kutatás előbújt.

Ezúttal nem jelent meg nagyobb tudományos összefoglalás Amerikában Dürerről, a szakfolyóiratok néhány kisebb kutatásról számolnak be [36]. Az amerikai Dürer-év egy nagy kiállítás és kitűnő katalógusa révén hívja fel



magára a figyelmet: a washingtoni National Gallery of Art Dürer in America kiállítása[37]. Az Egyesült Államok gyűjteményeiben levő 36 rajz és a teljes grafikai oeuvre gazdag Dürer-gyűjteményt jelent: a világháború után a lembergi Dürer rajzok amerikai tulajdonba jutottak, így az 1493-as önarckép rajz is. Princetonban őrzik a Szent Család (1497) fametszet eredeti fadúcát, és a rézkarc passionának könyvbekötött lapjait, Böles Frigyes címerével díszített bőrkötésben. A washingtoni catalogue raisonné címszavai jó összefoglalását adják a lapok irodalmának, és így a legjobb kézikönyv jellegű katalógusok közé sorolható.

Két másik, célkitűzésében tudományos jellegű Dürer kiállításról van tudomásunk Amerikában; Princetonban a korai grafikai műveket mutatták be[38]. Philadelphiában a metsztleveleket (état) összehasonlításának tudományos kérdéseit mutatta be egy kiállítás, ill. dolgozta fel az ügyesen szerkesztett katalógus. Módszertanilag érdekes, a metszet-connaissance-ök és szakemberek számára egyaránt fontos kérdéseket tárgyal[39].

Végül a magyarországi Dürer-év eseményeiről és a magyar Dürer-kutatás eredményeiről kell megemlékeznünk. Túl vagyunk azon a szerencsétlen tudománytörténeti korszakon, amikor Dürer „magyarságának” kérdése volt napirenden, az 1971-es év eseményei és tudományos eredményei méltók voltak az évfordulóhoz. Ezúttal talán túlzott szerénység jele volt, hogy a magyar művészettörténet és történettudomány nem foglalt állást a családtörténet kérdésében, pedig a német és a nemzetközi figyelem most felénk fordult. Mivel újabb állásfoglalás ebben a kérdésben nem született, lényegében az 1928 körüli hazai irodalomra támaszkodva jelentek meg az újabb publikációk[40]. Mindenesetre pozitívumnak tekinthetjük, hogy semmifajta nacionalista hang nem vegyült a kérdés tárgyalásába.

Érthető módon óvakodott a magyar tudomány a kérdés feltevésétől a felszabadulás utáni években. Véleményünk szerint néhány ponton azonban mégis kötelességünk lenne tovább foglalkozni vele. Például: a mai napig várat magára Gyula külterületére eső Ajtós egykori falvának pontos lokalizálása, templomának és településének régészeti feltárása. Vagy: alaposabb gazdaság- és ipartörténeti kutatásokkal talán Békés megye, illetve Gyula mezővárosának kézművességéről is többet lehetne megtudni, legalábbis az írott források révén[41]. A helyi ötvösség Zsigmond-, illetve Mátyás-kori történetét ha csak adatokkal is, de rögzíteni kellene. Ez a kérdés összefügg gótikus ötvösségünk corpusának hiányával is. Vagy: kulcsfontosságú lenne Johannes Dürer nagyváradi plébános (1461) alakjának további okleveles kutatása is. Ismétlem, nem a magyar vagy nem magyar nemzetiség kérdéseinek „felmelegítését”, hanem e kérdéskör új szempontok és új módszerek alapján történő revideálását tartom szükségesnek.

Idősebb Albrecht Dürer ötvösmesternek tulajdonítható műveket meddő dolog lett volna Kohlhausen után továbbra is keresni. Arcképeiről több szó eshet; a bécsi Albertinában levő rajzot újabban az ötvösmester önarcképének tekintik (Nürnbergi katalógus 81. sz.). A firenzei Uffiziban levő, 1490-re datált kép, hátoldalán a Dürer-Holper címerrel, portrédiptichon része lehetett, talán Dürer anyjának képmásával együtt (Nürnbergi katalógus 82. sz.). A londoni National Galleryben levő képmás vetett fel új problémákat: egyrészt úgy tűnik, hogy Dürer eredeti művének kell tekinteni, másrészt a kép történetének újabban publikált adatai miatt. I. Károly gyűjteményében mint portrédiptichon részét említik, vele szemben egy Dürer önarcképpel, mely a leltárak szövege alapján a Pradoban levő 1498-ra datált portré lehetett. Apa és fia ilyen portrédiptichonja egyedülálló a portréművészet történetében! Az angol leltárak szövege azonban egy magyar vonatkozású adata révén is figyelmet érdemel: az 1639-es leltár szavai így írják le idősebb Albrecht portréját: ... his father in an Antick ould hangerian fashion black Capp in a dark yellow gowne wherein his hands are hidden ... Ezt az adatot Garas Klára már korábban is említette, Anzelewsky még egy korábbi forrást is publikál 1625-ből, mely a két

portré oltárformájú összeállítását említi (Kat. sz. 48–49).

Dürer és Magyarország kapcsolatának történeti kérdése nem sikkadhat el a magyar tudomány számára. Két régóta ismert magyar vonatkozású levéltári adatot közlünk itt újra, csakis azért, hogy a társtudományok figyelmét ismét erre irányítsuk.

1504-ben Hans Harsdörfer II. Ulászlónak ajándékba adott egy táblaképet Budán. Hans Harsdörfer Dürer egyik segédje-műhelytársa volt, aki a mesterrel közösen festett táblát Budán történt látogatása alkalmából ajándékozta a magyar uralkodónak[42]. Úgy tudom, hogy a nürnbergi festő budai látogatásáról, ill. erről az ajándékozásról nem történt említés a magyar irodalomban.

Egy másik levéltári adat szól arról, hogy Dürer egy Madonnatáblája Thurzó János boroszlói püspök tulajdonában volt. Ezt a képet Dürer 1508-ban Jakob Hellernek ajánlotta fel, aki már egy évvel korábban nála látta a művet, de úgy látszik, hogy az árban nem tudtak megegyezni. 1508 után került Thurzóhoz a kép, aki azonban csak később fizethette ki. Wolfgang Hoffmannhoz, a Fuggerek faktorához írt levelében (1511) kéri, hogy érdeklődjék meg a mesternél, mennyivel tartozik a küldött képért. Ezt a Thurzó-féle képet Thausing, illetve Dolgson, majd Panofsky is feltételeken a londoni „Madonna az irisszel” képével hozták összefüggésbe.[43] A képet az újabb kutatás azonban elvitatja Dürertől, az 1508-as dátum későbbi ráfestésnek bizonyult. (Véleményünk szerint Hans Baldung Grien korai műveivel, pl. az 1510-es dessau-i oltárral való összefüggése alapján egyedül Baldung neve jöhet számba az attribúció kérdésében.)

A magyar Dürer-kutatás feladata azonban nem szűkülhet le a magyar vonatkozások feltárására. Feladata kettős, egyrészt a magyar gyűjteményekben levő műveknek (Budapest, Esztergom) regisztrálása, feldolgozása, másrészt a nemzetközi kutatásban való részvétel.

A hazai Dürer-év eseményei igen változatos formában nyilvánultak meg. A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Bizottsága és a Tudományos Ismeretterjesztő Társulat rendezésében Gyulán tartott emlékülést[44]. Ünnepi tudományos ülést rendezett az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának kollektívája is[45]. A Szépművészeti Múzeum Dürer emlékkiállítását rendezett a mester rajzainak és grafikájának anyagából[46]. Jelentős műtárgykolcsönzésekkel járult hozzá a nürnbergi és a drezdai Dürer kiállítások anyagához, elküldve mindkét kiállításra a múzeum egyetlen Dürer festményét és a rajzanyag egy részét. Kiállítást rendezett az esztergomi Keresztény Múzeum és a Főszékesegyházi Könyvtár Dürer grafikai munkáiból. Végül ki kell emelni a Dürer tiszteletére kiírt grafikai pályázatot, illetve a művek bemutatását a Magyar Nemzeti Galériában és Gyulán[47].

Áttekintve a magyar művészettörténet hozzájárulását a Dürer-év publikációhoz, joggal könyvelhetjük el a jelentős eredmények között. Garas Klára tanulmánya meglepő új adatokat és összefüggéseket közöl Dürer olasz kapcsolatainak konkrét kérdéseiben[48]. Sikeresen határozza meg az 1506-ra datált és szignált Férfiképmás (Genova, Palazzo Rosso) ábrázoltját Cristoforo Fuccari, azaz Christoph Fugger személyében. A vitatott kép a restaurálás után a hiteles Dürer képmások sorába került (Anzelewsky, kat. sz. 96). Ezen túl felismerte, hogy ugyanezt a férfit festette meg Giorgione egy néhány évvel későbbi képmásán (San Diego, Fine Arts Gallery). Különös, hogy az olasz forrásokban (San-sovino) szereplő Fugger családtagot, aki Velencében élt, ott is van eltemetve, nem sikerült közelebbről meghatározni. Gúmbel és a régi irodalom a keresztnév elírására gyanakodott.

Dürer és Giorgione eddig sokat emlegetett lehetséges kapcsolata a két portré megrendelőjének azonossága döntő bizonyíték, és ez a nemzetközi Dürer irodalom jelentős új eredménye. Ezenkívül új adatot közöl a luganói „Tizenkét éves Jézus a templomban” kép történetéről is, a képnek a milánói Francesco Sforza di Santafiore kardinális gyűjteményében való felbukkanásáról (eddig csak 1837-ben való első említéséről tudott az iro-



dalom!) és Galeazzo da Sanseverino és Pirckheimer kapcsolatainak új aspektusairól. Ez súlyos érv a képnek Rómában való keletkezése ellen, viszont új megvilágításba helyezi Dürer és a milánói Leonardo-kör kapcsolatát, mely éppen ezen a képen mérhető le.[48].

Egészen más módszerrel, az újabban fellendült Motivkunde-Motivforschung hazánkban elhanyagolt módszerével közelítette meg Pogány-Balás Edit Dürer és az olasz művészet kapcsolatát[49]. Dürer egy antik előképének problémájáról írt cikkében az 1501–1504 között rajzolt Apollók, az ún. konstruált alakok és Ádám alak előképeként az eddigi irodalom általánosságban a belvedere-i Apollo szobrot jelölte meg. A szerző ezzel szemben sokkal közelebbi előképekre (Vorbild) és összefüggésekre hívja fel a figyelmet: Mantegna (B. 19) férfialakjára és a Mantegna számára is mintául szolgáló montecavallói Dioscur-szoborcsoport alakjaira. Ez a szobormű a quattrocento idején döntő hatással volt a ruhátlan férfialakok megformálására. Megfigyelései Dürer és Michelangelo kapcsolatára is új fényt vetnek: a David szobor (1501–1504) és Dürer Ádám megfogalmazása (1504) a lábtartás, anatómiai felépítés, a balkar tartása, a hajfűrtök megformálása tekintetében oly szoros összefüggésben van, hogy Dürer és az olasz reneszánsz művészet közvetlen kapcsolatáról tanúskodik. A motivum előképek szerepe a művészettörténet legnagyobb alakjainak alkotómódszerében is figyelmeztet arra, hogy a kutatásnak milyen fontos segédeszköze lehet az ilyen vizsgálatok következetes elvégzése. „Art into art”, műalkotás hatása műalkotásra több figyelmet érdemel a modern művészet-történeti metodikában.

A hagyományos ikonográfiai módszer, azaz az ábrázolás témáját inspiráló textus azonosítása sem egyértelműen megoldott Dürer mitológiai ábrázolásainál. Az 1497–98 körül készült „Meerwunder” rézmetszet tartalmi magyarázata nyílt kérdés. Horváth Béla Ovidius Fasti művének egyik részét hívta segítségül a rejtélyes jelenet megfejtéséhez[50]. Az idézett szöveg meglepően jól magyarázza az ábrázolás néhány motívumát, pl. a szarvakkal ellátott viziszörnyet, a keleties viseletű kiáltó férfialakot a parton, a nőalak ünnepélyes tartását. Eszerint Dido testvérének, Anna elrablásának jelenete ez, akit Numicius folyóisten ragad el; illetve pontosabban Anna nimfává változtatását (Anna Perenna) ábrázolta Dürer. A szöveg kétségtelenül az eddig felhozottaknál jobb magyarázatot ad, hiszen már Vasari is nimfának tartotta a nőalakot. A tanulmány módszerbeli kidolgozatlansága és következtetéseiének labilis volta miatt még nem érett meg idegennyelvű publikációra, melyet azonban elmélyültebb munka után meg kell tennie. Az pedig, hogy itt nem leányrablás jelenetét ábrázolta Dürer, az kétségtelen, hiszen a leányrablás-nőrablás jelenetének ikonográfiája már kialakult a reneszánsz idején. Semmiképpen sem érthetünk egyet a szerzővel abban, hogy ez a bizonyított jelenet Wolgemuth kompozíciójának átvétele volt.

A német reneszánszról, a Dürer-kor festészetéről első ízben jelent meg összefoglaló jellegű könyv magyar nyelven: Végh Jánosnak a magyar műzeumok anyagáról írt összefoglalása[51]. A sorozat többi kötetéhez hasonlóan itt is nehéz feladatot jelentett a hazai anyag alapján a korszak egészét felvázolni, még ebben az esetben is, amikor nagyon gazdag emléktanyagból válogathatott a szerző. Értékesek új megfigyelései és néhány új attribúciója. Sikeresen határozta meg például a Budapesti Püspökök Mesterének eddig ismeretlen szentjét ifjabb Jakab apostolként. A Radocsay Dénes által közzétett egri kép esetében Dieric Baegert irányának felvetése is helyes úton jár, és reméljük, hogy a magyar kutatás e nagy jelentőségű, de sajnos a restaurálás során elrontott (ezt a kép egyik publikálója sem említi) táblakép pontosabb meghatározását is el fogja érni. Ugyancsak igaza van Véghnek abban, hogy B. Strigel „Szt. László Mária oltalmába ajánlja II. Ulászlót” képecské csakis egy dip-tichon részeként rekonstruálható, melyre az eddigi kutatás nem figyelt fel. A Szépművészeti Múzeum S. Day

műveként katalogizált tábláinak attribúciója (Sváb mester műve 1520 körül) helyes úton jár, bár a grazi Joanneum Mariazelli oltárával (ltsz. 390) való összefüggéseit továbbra is figyelembe kell venni. Vitatható az esztergomi múzeum korábban Martin Schaffnernek tulajdonított Madonna képének új attribúciója mint Bernhard Strigel műhelyében készült képé, és felveti, hogy az esztergomi német és osztrák táblák problémái távolról sincsenek megnyugtatóan tisztázva (pl. az itt is közzölt és a Breu körébe utalt Kálvária kép meghatározása sem). Félreértendő fogalmazásnak tulajdonítható a Dürer portré leírásánál Endres Dürernek mint modellnek való említése, mely nem Panofsky, hanem Takács Zoltán 1912-ben megjelent cikkében merült fel első ízben. Megoldatlan továbbra is az V. László és jegyese tábla mesterének kérdése is, a Maria am Gestade oltárképpel való összevetés nem hoz megnyugtató eredményt (más műfaj, méret!), véleményünk szerint a klosterneuburgi gyűjteményben levő Babenberger Stammbaum táblákkal való összehasonlítást sem szabad elmulasztani. A tábla legkésőbb az 1500-as években készülhetett. A könyv kitűnő reprodukciói révén is hasznos eszköze lesz a további kutatásoknak, pl. a református egyházi gyűjteményben levő Cranach kép, Woensam egyik főművének a részletes közlése, Baldung Évjának jól sikerült reprodukciója a művészettörténész számára is értékes felvilágosítást ad.

Hazai kutatók tudományos munkája volt végül a drezdai Dürer kiállítás katalógusában a Szépművészeti Múzeum anyagának tudományos feldolgozása is[52].

A hazai könyvkiadás a Dürer évfordulóra sajnos csak egyetlen, későn megjelent kiadvánnyal reagált: Penyő Iván Dürer grafikai művészetét bemutató albumának megjelentetésével[53]. A hazai Dürer kutatás doyenjének kitűnő bevezetője egy szűk válogatás anyagán keresztül mutatja be a művész fejlődését. A könyv sikere is felveti azt a kérdést, hogy vajon miért nem jelent meg a szerző 1955-ben kiadott Dürer könyve új kiadásban az évforduló alkalmából?

Végül megpróbálunk röviden szólni arról, hogy a Szépművészeti Múzeum vitatott Dürer képe milyen megvilágításba került a külföldi kiállításokon való bemutatás és az új irodalom eredményei alapján. Megnyugtató válasz sem a mester kérdésében, sem az ábrázolt személy kilétének kérdésében nem született. A Dürer attribúció továbbra is kétes, és az sem dőlt el, hogy Endres Dürer portréja. A nürnbergi kiállítás katalógusában (Kat. sz. 90) Peter Strieder foglalta össze az eddigi véleményeket. Tévedés azonban, hogy a Hans von Kulmbach attribúciót Holzinger vetette fel elsőnek, ezt már 1936-ban Stadler monográfiája tárgyalta. A nürnbergi kiállításon képzünk Karl Oettinger szóbeli véleménye alapján „Hans Baldung Griennek tulajdonítva” volt kiállítva. Mindenesetre Baldung neve még eddig nem merült fel az irodalomban képünkkel kapcsolatban. G. Goldberg és K. Arndt a kiállításról írt recenzióikban azonnal elfogadták az új attribúciót, egyedül Musper tartott ki következetesen korábbi véleménye mellett, Dürer sajátkezű munkájának tartva a budapesti képet. Anzelewsky monográfiája, mely a további kutatásnak évekre megszabja majd útját – elvitatja Dürertől a budapesti képmást, sajnos anélkül, hogy a szerző a budapesti képet látta volna. Ugyancsak nem tisztázódott az, hogy Endres Dürert ábrázolja-e képünk: a nürnbergi és a washingtoni katalógus szerzői is kétségbe vonták a modell azonosságát. A kép 1505 körüli készülése megnehezíti a portré ikonográfia módszerének következetes alkalmazását és összehasonlítását az 1514-es Endres portrékkal. Összefoglalva tehát, a budapesti kép kérdései nem zárultak le; mind az attribúció mind a portré-ikonográfia kérdéseiben további kutatásokra van szükség. Mindenesetre érdeklődéssel várjuk Oettinger publikációját. Meggyőződésünk, hogy a kép technikai vizsgálata és összehasonlítása a többi portréval további eredményt hozhat a szerzőség kérdésében[54].

Urbach Zsuzsa



1 Nürnberger Dürerfeiern 1828–1928. Ausstellung der Museen der Stadt Nürnberg und des Stadtarchivs Nürnberg. Dürerhaus, Nürnberg, 1971. M. Mende-K. H. Schreyll katalógusa.

2 1471 Albrecht Dürer 1971. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums. Nürnberg, 21. Mai–1. August, 1971. Katalógusa 73 000 példányban jelent meg. Szerk. Wilckens, L. v. (München, Prestel Verlag)

A kézirat lezárása után jelent meg a Germanisches Nationalmuseum összefoglalása a Dürer évről és egy tanulmánykötet: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1971/1972. Nürnberg, 1972. A kiállítás megnyitóbeszédét W. Stechow tartotta „Alberti Düreri praecepta” címmel. Az itt közölt tanulmányokat ezúttal csak felsorolni tudjuk: Simon, E.: Dürer und Mantegna 1494. Strieder, P.: Antike Vorbilder für Dürers Zeichnung „Der Tod des Orpheus”. Arndt, K.: Dürer als Erzähler. Pignatti, T.: Die Beziehungen zwischen Dürer und dem jungen Tizian. Vetter, E. M.—Brockhaus, C.: Das Verhältnis von Text und Bild in Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians. Fiore-Herrmann, K.: Das Problem der Datierung bei Dürers Landschaftsaquarellen. Iandl, H.: Zur Geschichte von Dürers zeichnerischer Form. Levey, M.: Dürer und England.

3 Erasmus en zijn tijd. Rotterdam, Boymans- van Beuningen Museum, 1969.

4 360 000 látogatója a nyugateurópai kiállítási statisztika eddigi csúcspontja. — Nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a német nagyközönség Dürer-kepe nem Panofsky, hanem Waetzold, S.: Dürer und seine Zeit. Berlin, 1935. könyvének kultúrhistorikus szemléletén keresztül alakult ki.

5 Goldberg, G.: Ausstellung A. Dürer. Pantheon, XXIX, 1971, 336 skk.; Arndt, K.: Zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. Kunstchronik, 24. Jg. 1971. október, H. 4. 281 skk.; White, Ch.-Levey, M.: The Dürer Exhibition at Nuremberg. The Burlington Magazine, CXIII, 484 skk.

A kiállításon bemutatott tárgyak összehasonlításából, a konfrontációk sorozatából születő új tudományos megfigyelések, a Dürer év tudományos összegezése természetesen a következő években kerülhet közlésre. A recenziókban közölt észrevételeken túl nyilvánvaló, hogy a Dürer kutatás új részszáza következnek, elsősorban az eddig elhanyagoltabb területek és összefüggések vizsgálata lép előtérbe.

Kéziratunk lezárása után jelent meg az 1972 januárjában a Germanisches Nationalmuseum és a Zentralinstitut für Kunstgeschichte rendezésében megtartott Dürer kollokvium összefoglalása is. Kunstchronik, 25. Jg. 1972. Heft 7, Julius. A kollokvium témája „Dürer művészete 1490 és 1500 között” rendkívül érdekes kérdéseket vetett fel, és heves vitákra is sor került. Mivel ezúttal nem áll módunkban az anyag feldolgozása, csupán a referátumok címét közlöm a teljesség kedvéért: Winzinger, F.: Dürers Verhältnis zu Martin Schongauer. Strocka, V. M.: Die Persönlichkeit des Hausbuchmeisters und sein Einfluss auf das Werk Dürers. Châtelet, A.: Dürer und die nördliche Niederlande. Köhler, W. H.: Zum Meister des Dominikuskalters. Anzelewsky, F.: Tafelbilder Dürers 1490–1500. Goldberg, G.: Das Bildnis eines jungen Mannes von 1500 in der Alten Pinakothek. Pignatti, T.: Dürer und Jacopo de' Barbari. Rowlands, J.: Dürers Zeichnung der trauernden Frauen im British Museum und die ihr nahestehenden Blättern. Das Gemälde des hl. Hieronymus im Besitz von Sir E. Bacon. Fiore-Herrmann, K.: Zur Datierung von Dürers Landschaftsaquarellen. Oehler, L.: Die Aktzeichnungen W. 85 (Paris, Louvre) und W. 947 (Sacramento, Crocker Art Gallery). Kuhrmann, D.: Die Geisselung Christi aus der Grossen Passion. Simon, E.: Dürer und Mantegna. Strieder, P.: Antike Vorbilder für den Stich „Das Meerwunder”.

6 Dürer Studio. Sehen-Erleben-Verstehen. Tervezője Rohmder, J. A kiállítást Nürnberg után a bécsi Albertinában mutatták be, majd vándorkiállítás formájában továbbviszik. Nálunk úgy tudom nem tervezik bemutatását.

7 Gold und Silber, Schmuck und Gerät. Erlesener Schmuck aus der Dürerzeit und der Gegenwart. Germanisches Nationalmuseum

8 Albrecht Dürer zu Ehren. Germanisches Nationalmuseum és a Dürer Gesellschaft rendezése. L. hozzá: Hommage à Dürer. Berlin, Propyläen, 1971 mappa anyaga Guttuso, Marini, Wunderlich, Masson és más kortárs művészek Dürer témák és motívumok variációjára készült műveivel és Bongard, W.-Mende, M.: Dürer today. Bonn-München, 1971.

9 Dürer-Renaissance. Sonderausstellung der Alten Pinakothek, München. I. 1971. Katalógusa G. Goldberg munkája.

10 Mende, M.: Dürer-Bibliographie. Zur fünfzehntesten Wiederkehr des Geburtstages von A. Dürer. Germanisches Nationalmuseum. Wiesbaden. 1971. 707 lap, 10 271 bibliográfiai címszó feldolgozásával.

11 Schwob, U. M.: Kulturelle Beziehungen zwischen Nürnberg und den Deutschen im Südosten im 14. bis 16. Jahrhundert. München 1969. VIII. (Buchreihe d. Südostdeutschen Historischen Kommission 22.)

12 Albrecht Dürers Umwelt. Festschrift zum 500. Geburtstag A. Dürers am 21. Mai. 1971. Herausgegeben vom Verein für Ge-

schichte der Stadt Nürnberg und von der Senatskommission für Humanismus-Forschung der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Nürnberger Forschungen 15. kötete, 1971.

13 Hirschmann, G.: A. Dürers Abstammung und Familienkreis, 35 skk. illetve 17. sz. jegyzet, Solleder, F.: Probleme um Dürers väterliche Herkunft. Der Heimgarten, 12. Jg. 1934.

14 Rupprich, H.: Dürer. Schriftlicher Nachlass. I–III. kötet, Berlin, 1965–69.

15 Anzelewsky, F.: Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Berlin, 1971. 300 lap, 124 szövegközi kép, 191 képtábla.

16 Strauss, S. W.: Portrait of a Lady. Gazette des Beaux-Arts, 1971. 93 skk.

17 Musper, H. Th.: Dürers Kaiserbildnisse. Köln, 1969.

18 Musper, H. Th.: Das Original des „Windischen Bäuerin” von A. Dürer. Pantheon, XXIX, 1971, 474 skk.

19 Hofmann, W. J.: Über Dürers Farbe. Erlanger Beiträge zur Sprach und Kunstwissenschaft, Band 42. Nürnberg, 1971. Ugyanebben a sorozatban jelent meg Knappe, K. A.: A. Dürer und das Bamberger Fenster in St. Sebald in Nürnberg. 1971-ben, jelentős új anyagközléssel.

20 A. Dürer. 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk. Bevezető Hütt, W.: I. kötet Handzeichnungen. II. Druckgraphik. München, 1971 (négy kiadást ért el egy év alatt!)

21 Winzinger, F.: Dürer und Leonardo. Pantheon, XXIX, 1971. Heft 1.

22 Deutsche Kunst der Dürer-Zeit. Dresden, Albertinum. Katalógus szerkesztő Schmidt, W. 361 lap, 656 katalógustétel.

A kézirat lezárása után jelent meg: Liebmann, M. J. (Moszkva): Deutsche Kunst der Dürerzeit. Ausstellung im Albertinum, Dresden. Pantheon, Jg. XXX, 1972. IV. szám, július–augusztus 318 skk. Liebmann értékelése a drezdai kiállítás koncepciójáról, jelentőségéről sok ponton találkozik az itt felvetett gondolatokkal.

23 Pope-Hennessy, J.: The Portrait in the Renaissance. New York, 1966. 128; Nürnbergi katalógus 66; Anzelewsky katalógus 10.

A Hausbuchmeister képéről, drezdai katalógus 444. sz. és Rudloff-Hille, G.: Das Doppelbildnis eines Liebespaares unter dem Hanausschen Wappen im Schlossmuseum in Gotha. Bildende Kunst, 1968. 19 skk, sajnos tudományos jegyzetanyag nélkül közzétett érdekes publikációja alapján.

Dürer és a Hausbuchmeister kapcsolatának kérdése a fiatal Dürer művészetének kialakulásakor elhatároló jelentőségű volt, de lényegében mostanáig tisztázatlan kérdés. A kutatás elsősorban a Hausbuchmeister rajzainak Dürerre gyakorolt hatásával foglalkozott. Vö. Strocka, V. M. referátumát (i. m. Kunstchronik, 1972 187 sk.). Szerinte Schongauer és Mantegna mellett ez a mester volt Dürerre a legnagyobb hatással, a vele, vagy művészetével való találkozás vándoréveinek végéféle, talán 1493/4-ben, Strassburgban történtett.

24 Albrecht Dürer. Zeit und Werk. Hrsg. Ullmann, E.-Gru, G.-Behrends, R. Leipzig, Karl Marx-Universität, 1971.

25 Jahn, J.: Ein Kompositionsprinzip der Natur- und Innenraumdarstellung der Renaissance. Acta Historiae Artium, Bd. XIII, 1967 alapján.

Liebmann, J. M.: Dürer und seine Werkstatt — Chadraba, R. — Stejskal, K.: Dürer und der bäuerische Marsyas.

Utóbbi tanulmány az Apokalypsis sorozatnak a parasztmozgalmakkal való kapcsolatát konkrétan teszi. Másrészt az antik Marsyas és Saturnus alakoknak ugyanezen történeti háttérrel való kapcsolatát és átértelmezését veti fel érdekes érvekkel.

26 Das Rosenkranzfest A. Dürers im Lichte der Kunstwissenschaft Böhmens. Praha, Národní Galerie, 1971. (Katalógus M. Kotrbava.)

Uő. Dürers Rosenkranzfest. Umění, XIX, 1971. 6. 588 skk.

27 A zágrábi Jugoszláv Akadémia grafikai gyűjteményének kiállítása: Lik Bogorodice u grafici A. Dürera, njegovih kopista i suvremenika iz Valvasorove zbirke Madbiskupije zagrebacke. 1971. Kat. Gotthardi-Skiljan, R. (Madonnenbild in der Graphik A. Dürers, seiner Nachbilder und Zeitgenossen aus der Valvasorschen Sammlung des Erzbistums Zagreb.)

28 Ottino della Chiesa, A.: L'opera completa di Dürer. Milano, 1968.

29 Fiocco, G.: Un omaggio a Dürer. Paragone. XXVII, 1971. Nr. 253, 69 skk.

30 Oechslin, W.: A. Dürer tra storia dell'arte e ideologia. (In occasione del cinquecentesimo anniversario dell'artista.) Paragone, XXVII, 1971. Nr. 261. 56 skk.

31 Levey, M.: Dürer. London, 1964. és v.ő.

Levey, M.: könyvismertetése Benesch, O. German Painting from Dürer to Holbein. c. könyvről. The Burlington Magazine, Vol. CXII, 1970. 179 skk.

32 British Museum, The Graphic Work of A. Dürer. 1971. Katalógus Rowlands, J. 270 katalógustétel feldolgozásával. Glasgow, University Print Room, „Dürer and Italy”, 1971.

33 Levey, M.: „To honour Albrecht Dürer”. Some 1971 manifestations. The Burlington Magazine, Vol. CXIV, 1972. 63 skk.



- 34 White, Ch.: Dürer, The Artist and his Drawings. London, 1971.
- 35 Stechow, W.: Dürer and America. National Gallery of Art, Washington. 1971.
- 36 Parshall, P. W.: A. Dürer's St. Jerome in His Study. A philological reference. The Art Bulletin, vol. LIII. Nr. 3. 1971. A met-szetten ábrázolt cucurbita (tök) értelmezéséről, bibliai, illetve Vanitas szimbólumként való felhasználásáról.
- 37 Dürer in America. His Graphic Work. National Gallery of Art, Washington, 1971. Editor Talbot, Ch. W. Notes by Ravenel, G. F. — Levenson, I. A. Ismertetése White, Ch. The Burlington Magazine, CXIII. 1971. 354 skk.
- 38 The Early Graphic Works. Princeton, in The Record of the Art Museum Princeton University. vol. xxx. nr. 2. 1971.
39. A. Dürer. A Study Exhibition of Print Connoisseurship. Philadelphia Museum of Art. Cat. R. S. Field. 1971.
- 40 Hirschmann, G.: i. m.; Nürnbergi Dürer katalógus A. Dürer und Seine Familie: Dokumente című rész.; Mende, M.: i. m- 23 skk. Zur ungarischen Abstammung.
- 41 Bácskai, V.: A gyulai uradalom mezővárosai a XVI. szá-zadban, Agrártörténeti Szemle IX. 1967. 3—4. szám, 432 skk. A Brandenburgi levéltár anyagából közöl adatokat Gyula 16. századi ipartörténeti helyzetére. A város ekkor nagy népességű oppidum volt. A foglalkozások megoszlásáról közölt adataiból például kitűnik, hogy 1525-ben két ötvös, 1527-ben egy ötvös mű-ködött a városban. Megköszönöm Kubinyi Andrásnak, hogy erre a cikkekre felhívta a figyelmemet.
- 42 Rupprich, H.: i. m. I. 245 sk, Nr. 3. és Anzelewsky, F.: i. m. Kat. 80 V.
- 43 Rupprich, H.: i. m. I. 66 skk, 256. „Er hat vns vor etzlichen jarn Albrecht Thürer zu Nornbergh ein tafel eynes Marienpildes gemalt, zugesant...” Panofsky, A.: Dürer i. m. II. kötet, Nr. 28; Levey, M.: The National Gallery. The German School. London, 1959. p. 32 skk.
- 44 Garas Klára, Kaposy Veronika, Urbach Zsuzsa, Végh János, Szerdahelyi István előadásai hangzottak el az emlékülésen.
- 45 Vayer Lajos elnökletével. A tudományos ülésen elhangzott előadások sajtó alatt.
- 46 A Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályának CXIII. kiállítása. „A. Dürer emlékkiállítása, születésnek 500. évfordulóján.” Katalógus Kaposy Veronika. 1971.
- 47 Magyar Nemzeti Galéria, Magyar grafika Dürer emlékeze-tére, születésének 500. évfordulóján. 1971.
- 48 Garas, K.: Bildnisse der Renaissance. II. Dürer und Gior-gione. Acta Historiae Artium, XVIII. 1972. 1—2 125 skk.
- 49 Pogány-Balás, E.: On the Problems of an Antique arche-type of Mantegna's and Dürer's. Acta Historiae Artium, XVII. 1971. 1—2.
- 50 Horváth, B.: Dürer „Meerwunder”-jének tárgya és irodalmi forrásai. Művészettörténeti Értesítő. XX. 1971. 4. sz.
- 51 Végh, J.: XVI. századi német táblaképek. Budapest, Cor-vina 1971.
- 52 Drezdai katalógus i. m.
- 53 Fenyő, I.: Albrecht Dürer fametszetei és rézmetszetei. Ma-gyar Helikon, Budapest, 1971.
- 54 Az alábbiakban közöljük a Szépművészeti Múzeum ltsh. 142 Dürer festményének bibliográfiai említéseit, az 1967-ben meg-jelent Pigler katalógus kiegészítéseképpen:
- Musper, H. Th.: Dürer, Köln. 1965.
- Ottino della Chiesa: i. m. Kat. 107 és 103.
- Garas, K.: Das Schicksal der Sammlung der Erzherzogs Leopold Wilhelm. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 64. kötet, 1959. 258.
- Lüdecke, H.: Albrecht Dürer. Leipzig, 1970. p. 24.
- Germanisches Nationalmuseum 1971. kiállítása: i. m. 90. sz.
- Drezdai Albertinum 1971. kiállítása: i. m. 145. sz.
- Washingtoni National Gallery kiállítása: i. m. XXVI. sz. 84—85.
- Arndt, K.: i. m. Kunstchronik, 1971. 284.
- Goldberg, G.: i. m. Pantheon, 1971. 337.
- Anzelewsky, F.: i. m. 38.
- Végh, J.: i. m. 16 és 4. sz. kép.
- Liebmann, M. J.: i. m. 319.



A Nyugat heraldikájával ellentétben, a magyar címer-viselés lényegbelileg járulékos jellegű: a címer nem ismérve, csak ékessége a rendi hovatartozásnak[1]. E sajátosság társadalomtani mivolta ontologikus eltérésekből adódik. A nyugati címer a halműveleti felismerést célzó katonai jelből lesz egyedi tulajdonná[2]. A páncélos lovagok egyöntetűségében csakis szembezőkő külső ismérvek alapján lehet felismerni, vajon a talpig vasba öltözött harcos ellenség-e, avagy jóbarát?

A XII. sz.-tól a XV. századig terjedő nyugati fejlődés a hadrendi jelből az egyedi felismerés általános ismervét alakította ki, amelynek elsődlegesen katonai jellegét hovatovább egy vérségi, majd jogi, végül pedig társadalmi szerep váltotta fel: asínek címer jár, az előkelő ember, mert tiszteletreméltó őse már ama „rég időkben” is katonáskodott, amikor az effajta jelvények használata szokásba jött. Az újabbkeletű jogforrásá vált királyi címeradomány kezletben imitativ: a megadományozott olyan kiváló férfiú, *mintha* ősei már ama régi időkben is katonáskodtak volna...[3].

A magyar hadszervezet könnyű lovassága és zászlós kopjái a címer-jel útján való külső felismerést feleslegessé tették. Rogerius mestertől tudjuk, hogy a Muhinál szétvert magyar egységek zászlajáról ismerték fel egymást az újbóli összeverődésük[4].

A magyarországi címerviselés szokásbajötte tehát a nyugati gyakorlat átvételének folyamánya ugyan, de egy olyan későbbi fejlődési szakaszban, amikor a katonai felismerés célzata már Nyugaton is meghaladt. A címerhasználat gyakorlati szükségessége már csak a lovagi torna és a társadalmi rangosság kifejezésének kettős szempontjára szorítkozik[5].

A lovagi torna nem annyira a pajzscímet, mint inkább a sisakdísz szükségli, amely a küzdőporondot körülálló közönség egésze számára teszi felismerhetővé a bajvivót, míg a pajzson viselt címet csak a baloldalt állók láthatják[6].

Mint a rang ismérve, a címer elszakad a gyakorlati követelményektől, és csakis társadalmi felemelkedést szimbolizál[7]. S éppen ez az a korszak, amidőn a magyar címeradományozások intézményesülnek: Zsigmond király országlásának ideje.

Következik ebből, hogy a címer korántsem a nemességtétel jele, hanem egy már korábban is nemesi rendű érdemesültnek királyi kegyből való felékesítése[8]. Egészen 1430-ig kell majd még várni arra, hogy magyar címeradomány a nemtelen szerzöt egyéni rátermettsége alapján egyben meg is nemesítse[9].

Verbőczinek közel egy évszázad múltán rögzített Hármaskönyvbéli tétele tehát valóban a Zsigmond kora óta alakuló gyakorlatot tükrözi: *a fejedelemtől valakinek adott címer nem okvetlenül szükséges a nemességre, hanem annak csak jó b voltára szolgál. Mivel címer egyszerű adományozása nem nemesít senkit*[10].

Ezt a „nemességjavító” ékességet mindazonáltal ki kellett érdemelni. A Zsigmond-kori esetek legtöbbször katonai szolgálatoakat jutalmaz, vagy — általánosságban — a Korona iránti hűséget. Mégis, lassadán tért nyer az udvari adminisztrációban való járatosságnak, sőt a mesterségbeli ügyességnek címerrel való jutalmazása is. Ez

utóbbi — szinte már demokratikusnak mondható — szempont legkorábbi hazai esete Ereszthvényi Ferenc udvari főszakácsnak inycmesterségével nyert címere[11].

A Zsigmond-kori címeradományok teljes gyűjteménye alkalmasint bentfoglaltatott az 1541-ben a Tárnokház iratanyagával odaveszett Királyi Könyvekben[12]. Rendelkezésünkre tehát csak azok a kiadványok állanak, amelyek az érdekelt családok vagy örököseik kezén túléltek a zord idöket[13]. Alkalmasint csak csekély törelékét teszik ki a vélelmezhető adomány-kvantumnak. Lelkiismeretes összegyűjtésük több ízben megtörtént, mindehányszor újabb és újabb specimenekkel gyarapítva az állagot[14]. Mégis, a vakszerencsének olykori bőkezűsége megengedi egy-egy eleddig ismeretlen Zsigmond-kori címeradomány időnkénti felbukkanását. Művelődéstörténeti kiértékelésük nemcsak a diplomatika, a családán és a heraldika, hanem a művészettörténet ismereteit is jelentősen gyarapíthatja a XV. század eleji magyar társadalomra vonatkozóan.

\*

Esetünkben egy okmányi hivatkozásokból már ismert, de elveszítettnek tartott, ámbár szerencsére csak lappangó címeradomány felleléről számolhatunk be. Az eredeti hártját Párizsban őrzik, magántulajdonban. Minden jel szerint egy az 1945-ös hadműveletek során szét-szóródott felvidéki családi levéltár kiadatlan törzsananyagában pihent viszontagságainak kezdetéig, amelyek végül is szerencsés felfedezéséhez és jelen ismertetéséhez vezettek[15] (1. kép).

A jó állapotban levő, háromrét hajtott hártja 45 × 39 cm méretű. Alsó szegélyéből egy sóskaöld és ibolyaszín selyemszálból sodort zsinór hat centiméternyit visszahajt. A zsinóron természetes méhviász fészekbe ágyazott, teljesen ép, sárgásbarna pecsét függ. Kültétén a Madocsányi-levéltár jelzete, XVIII. századi kézírással.

E jelzet a Liptó megyei eredetű, de utóbb Trencsénbe, majd Nyitrába átszármazott, fiágon 1949-ben kihalt Madocsányi-családra irányítja a figyelmet. Nagy Iván családtani műve szerint címerük „a paizs kék udvarában álló daru, mely egyik felemelt lábával kövecset tart”[16]. A kötet pótlékában — valószínűleg az érdekeltek helyreigazítása nyomán — a szakíró megemlíti Zsigmond királytól nyert korábbi címerüket is: „a paizs alján nyugvó koronán szétterjesztett szárnyakkal basiliskus áll, nyakán megkoronázva”[17].

Az 1971-ben előkerült eredeti adomány ábrája a fenti közlést megerősíti. Ezek szerint 1860-ban a hártja még a Zsigmond-kori adományosok fiági leszármazottainak kezén volt, akik azonban csak létének tényét és a vezérmotívumot közölték Nagy Ivánnal, aki eredetijét nem láthatta.

Ezt a hiányt szándékszunk *hic et nunc* pótolni, kezdve az adományszöveg teljes közzétételével, amelynek helyes olvasatáért dr. Bertényi Iván kollegámnak jár köszönet[18] (1. kép).

\*

A hártja a hajtásnál elvászott, de a nehézség nélkül rekonstruálható négy szó híján teljesen ép szöveg a következő:





I. Liptai Miklós címereslevele, 1415 Párizs, magángyűjtemény

Sigismundus Dei gratia Romanorum rex semper augustus ac Hungarie, Dalmatie, Croatie etc. rex honorabili Nicolao de Liptouia Vesprimiensis ac Vacienensis ecclesiarum canonico capellano nostro continuo commensali et fideli dilecto gratiam regiam et omne bonum. A claro lumine throni cesarei velud (!) e sole (micantes radii) [19] nobilitates alie legitimo (!) iure procedunt et omnium nobilitatum insignia ab imperatoria maiestate dependent, ut non sit dare alicuius generositatis insigne, quod a gremio non prouenit cesaree claritatis. Sane attendentes multiplicia merita probitatis ac experte constantie fideique merita, quibus progenitores tui ac tu similiter apud nos atque Sacrum Romanum Imperium diligentibus studiis ac indefessis hactenus caruisti, cotidie clares et in antea eoquidem studiosus clarere potens, quo te singularibus bonorum gratiis senties decoratum, animo deliberato, non per errorem aut inprovide sed sano principum, comitum, baronum et procerum nostrorum et sacri imperii fidelium dilectorum accedente consilio ac de certa nostra scientia tibi, patri, fratribus consanguineis, seu posteritatibus tuis necnon heredibus ipsorum de progenie tua legitime descendentes hic depicta arma tua seu nobilitatis insignia virtute presentium tibi concedimus, necnon de habundantiori plenitudine specialis gratie nostre ad maiorem gloriam tue nobilitatis motu proprio confirmamus ac presentibus elargimur, ut tu et iidem pater, fratres, consanguinei seu posteritates tui atque heredes ipsorum arma hic depicta, sicut in presentibus figuris oculis subiecta visibilibus pictoris magisterio distinctius sunt depicta, in preliis, hastiludiis torneamentis et in omni exercicio militari gestare valeant pariter et deferre. Gaudeant igitur favore regio ac de tanto singularis gratie antidoto tuo progenies merito exultet tantoque fideliori studio ad honorem sacri Romani Imperii eorum inantea solidetur mentio, quanto ampliori

fauore preuentos se conspiciunt munere (gratiarum) [20]. Nulli ergo omnino hominum liceat hanc nostre concessionis elargitionis et confirmationis paginam infringere aut ei quouis ausu te(merario) [21] contraire. Si quis autem hoc attemptare presumpserit, indignationem nostram grauissimam se nouerit incursurum presentium sub nostre maiestatis sigilli appensione testimonio litterarum. Datum Constantie anno Domini millesimo quadringentesimo quintodecimo, vigesimo die januarii (regno) rum [22] nostrorum anno Hungarie item XXVIII, Romanorum electionis quinto, coronationis uero primo.

Ad mandatum domini regis Johannes prepositus de Strigonio vicecancellarius

A fenti adományszöveghez a következő diplomatikai és társadalomtani megjegyzések fűzhetők:

— Az adománys egyházi férfiú, Zsigmond király udvari káplánja, veszprémi és váci kanonok, aki a központi adminisztráció körül szerzett érdemeiért nyeri a címer-kitüntetést [23].

— A címerlevél kelte Konstanz, 1415. január 20, s kiadása érdekében Zsigmondnak nemcsak magyar, de birodalmi hívei is közbenjártak. Következik ebből, hogy az adománys udvari káplánnak számottevő politikai és egyházi szerepe lehetett a zsinati tárgyalások és az ahhoz ízlőd diplomáciai trakta körül. Az uralkodóhoz való bizalmas viszonyát az oklevél *continuo commensali* kifejezése is aláhúzza. Egy másik oklevél Liptai Miklósnak Branda bíboros pápai legátushoz való bensőséges viszonyáról tudósít [24].

— A kedvezményezett az adománynak atyjára és fivéreire való kiterjesztését is kieszközölte, akik azonban névleg megemlítve nincsenek [25]. Maga a káplán is csak származáshelye szerint mint Liptai Miklós szerepel.



— Ellenben, ugyanez a Miklós pap és fiverei, Iászló, Lőrinc és Jakab, valamint atyjuk, Iászló fia Pál, már előfordulnak Zsigmond király egy 1412. április 17-én kelt adománylevelében[26] és az azt szeptember 11-én követő iktatásban[27]. Zsigmond ekkor *noveque nostre donationi titulis* megerősíti őket a Liptó megyei Madacz, — utóbb Madocsány — birtokában[28]. Az adományosok közül utóbb Jakab lesz a Madocsányi-család fenntartója, amely a címerkép helyét az *incipit* fejénél rögzíti — teljesen egybevág[31].

Térjünk át ezek után az adományozott címer szabatos heraldikai leírására, amelyet a birodalmi formula szerint, az oklevél közepén ábrázoltak[30]. Mégis, magyar jellegűvé teszi a főfigurának balrafordított volta, amit a középponti elhelyezés egyébként nem indokolna, de a már kialakulóban levő Zsigmond-kori magyar szokással — amely a címerkép helyét az *incipit* fejénél rögzíti — teljesen egybevág[31].

Az adományos személye és a kiadományt aláíró János esztergomi prépost, királyi alkancellár magyar volta méltán utalja ezt a közjogi formája szerint birodalminak számító adományt a magyar heraldika körébe[32].



2. A Liptai oklevél címerképe

A címer leírása (2. kép) a következő:

Sárga cifrázatú palakék keretben, arany szegélyű négyeskaréj. A sarkok karmazsinveres levéldíszre körvonalú és arannyal cifrált[33]. A tengerkék belső mezőben, 45°-os szögben balra döntött, azaz a magyar heraldikai szokást követő, kerekaljú pajzs skarlátpiros mezejében balra fordult, tűzokádó, ezüst baziliskusz ágaskodik, nyakán egy három-liliomú arany korona-örvvel. A pajzs jobb csücskén balra fordított, koronás, nyílt lovagsisak díszre a pajzsbeli nyakörvvel egyező koronából, ezüst szárnyai között növekvő baziliskuszfej. Takaró mindkét oldalt veres-arany.

Az oklevélhajtás kopásától eltekintve a rajz teljesen ép, színei élénkek, aranya ragyog, ezüstje tompa, de nem feketedett. A pecsétfüggesztő selyemzsinór színei fakulatlanok.

Az adománylevelet hitelesítő egyes-pecsét méhviaszfészekben foglal helyet. A 10,5 cm átmérőjű, teljesen épen maradt, sárgásbarna lenyomat Zsigmondnak 1411 és 1420 között használt, első római királyi pecsétje[34]. A *rex Romanorum* koronáját viselő, jobbában lilomos jogart, baljában egyszerű kereszttel tetézt országalmát tartó uralkodó mennyezetes trónuson foglal helyet, amelyet jobbról a római király (sas) és Csehország (oroszlán) címere, balról pedig a magyar királyi hatalom (kettős-kereszt) és az országcímer (sávozat) pajzsai kísérnek. A trón lábánál Luxemburg (sávozatra helyezett oroszán) és Dalmácia (Három koronás leopárd) címere[35]. A pecsét körirata: SIGISMVNDVS. DEI. GRA. ROMANOR. REX. SEMP. AVGVST. AC HVGA. DALMAT. CROAC. RAME. SVIE. GALLICIE. LODOMER. COMAE. BVLGARIEQ. REX. MARCHIO. BRANDENBVRGENS. NEC. NO. BOHEMIE. ET. LVCEMBVRGENS. HERES[36].

\*

Most pedig adjuk át a szót a művészettörténésznek. Radocsay Dénes kollégám foglalkozott összefoglalóan is a címereslevelek stíluskérdéseivel[37]. Felismerte a heraldikai miniatűrának művészeti és művelődéstörténeti jelentőségét[38]. Az 1971-ben Párizsban felbukkant újabb Zsigmond-kori címereslevél a diplomatikai, családtani és heraldikai elemzés után ezzel az elsődleges fontosságú művészettörténeti kiértékeléssel nyeri el teljes polgárjogát mint a XV. század sokat pusztult magyar kultúrtermékeinek egyik szerencsés menekültje.

Vajay Szabolcs (Párizs)

\*

Az oklevél felfedezőjének alapos és gondos történeti értekezését követően a művészettörténet csupán néhány stílus vonatkozású megfigyeléssel, feltevéssel egészítheti ki az előbb mondottakat. Liptai Miklós címeres levele Konstanzban kelt — címerképének megfestésére is itt került sor —, az armálisok birodalmi formáját követi, s magyar klerikust részesít királyi kegyben (1. kép). Így éppen egyaránt gyarapítja a középkori magyar címereslevelek szép sorozatát, és gazdagítja a XV. század eleji konstanzi miniatúra festészet történetét.

Közei stílustársai Zsigmond királynak ugyancsak 1415-ben Konstanzban adományozott címeres levelei között találhatók meg. (Típusbeli előzménye pedig az 1414. nov. 8-án Aachenben kelt Bocskai oklevél.) Címerképünk szembetűnő tulajdonsága: nagy mérete (16,8×14,3 cm) — hasonló arányúak egyidejű konstanzi rokonai. A címer-ábrát a miniatör négyes karéjban helyezte el olyképpen, hogy a pajzs az alsó, a sisaktakarók a két oldalsó, a sisakdísz pedig a felső ívbe került. E kompozíciót álló négyzet övezi, amelynek keretét plasztikusan festett rombusz- és ovális formák ékesítik. A képmező sarkait ugyanolyan fodros szélű lapos levelek töltik ki, mint amilyenek a sisaktakaró foszlányait is alkotják (2. kép).

S utaljanak most már az említett rokonokra a hasonló szerkezetek (a belső négyes karéjokban egyformán elhelyezett címerábrák), az azonos arányok, formák (sisaktakarók), motívumok (a keretek rombusz- és ovális díszei), amelyek Zsigmond több konstanzi címereslevelét is jellemzik, s amelyeknek ugyancsak közös vonásuk, hogy a pajzsokban egy-egy teljes állatfigura ábrázolt.



E közös vonásokkal jellemezhető miniatűrök szoros együtvé tartozása az alapvetően más típusú és stílusú további konstanzi armálisokkal való egybevetés során válik félreérthetetlenül bizonyossá.

A miniatűrünk között levő kisebb különbségek azért érdemesek a több figyelemre, mert éppen a szerkezeti, formai variációk vetnek fényt a kérdéses konstanzi műhely, avagy helyesebben a Liptai oklevél mestere (az első konstanzi címerfestő) eleven művészi fantáziájára. Liptai Miklós címereslevelét hat nappal követte a Somkerek-i armális (1415. jan. 26), amelynek belső négyes karéja laposabb ívekkel rajzolt, s amelynek négy sarkában a hajladozó fodros levelek helyett egy-egy kis szárnyas angyal jelenik meg (3. kép). E figurák jelentősége szerény mellékszereplő voltuknál jóval nagyobb. Nemcsak azért, mert szokatlan az ilyfajta térkitöltő alakos motívum az egykorú címerképek sorában (együttesünkhöz fűződően az 1415. ápr. 12-én Konstanzban adományozott Keszői címerábra két felső sarkában jelenik meg ismét egy-egy hasonló szereplő), hanem azért is, mert a finoman rajzolt félfigurák a miniatűr jó iskolázottságát, tehetségét tanúsítják. E tiszta formákkal festett, szép anygalkák hihetően az osztrák, a „lágú stílusú” bécsi művészet köréhez vezetnek, bizonyítván egyben azt is, hogy a címeres levél mestere a miniatűrök társadalmának tevékeny tagja volt, aki az adott megbízások révén vállalt oklevélfestő feladatokat is.

Miniatűrünk következő ismert műve az 1415. máj. 19-én ugyancsak Konstanzban adományozott Tamásfalvi oklevél címerképe (4. kép). Újabb festményünk az említett címer-miniatűrök típusát követi, csupán a négyzetes mezőn belüli négyes karéj lett függőlegesen megnyújtottabbá, s a sarkok indái váltak kecsesebbekké, finomkodóbb rajzuakká.



3. Somkerek-i címekép, 1415 Budapest, Országos Levéltár



4. Tamásfalvi címekép, 1415 Budapest, Országos Levéltár



5. Hothvafői címekép, 1415 Budapest, Országos Levéltár





6. A Liptai oklevél pecsétje

Kompozícióját, díszítő elemeit tekintve azonos az előzővel a Hothvafői oklevél (1415. jún. 23, Konstanz) párducos miniatúrája is (5. kép). Nagy kár, hogy a pajzs címerállatának festékrétege hiányos, rongált, s így sorozatunk utolsó emléke a Liptai címeres levél mesterének jelentős miniátor tehetségét teljes értékűen nem bizonyíthatja.

Liptai Miklós oklevelének szépségéről közölt reprodukciója, jelentőségéről a magyar armálisok sorozatában elfoglalt korai helye tanúskodik. A diplomán függő pecsétről a művészettörténet nem mondhat ez alkalommal mást, mint amit leírása kapcsán az előző tanulmány állapított meg róla (6. kép). E viasz-dombormű gótikus eleganciája, arányossága teszi vonzóvá a feladatot: a pecsét stílárius hovatartozását, rokonsági körét, lehetőleg születésének helyét is mielőbb tisztázni, meghatározni.

Radocsay Dénes

## J E G Y Z E T E K

1 *Arma enim a Principe cuiusque concessa non sunt de necessitate, sed solummodo de bene esse nobilitatis. Nam armorum collatio simpliciter facta, non nobilitat quempiam.*, vö., Stephanus de Werbőcz: *Tripartitum Opus Iuris Consuetudinarii Inclyti Regni Hungariae*, Partis I, titulus 6, articulus 1.; ugyanígy Palma: *... litteris nobilitatibus armorum collationem adiacere, et si hodie moris sit, non tamen necessarium.*, vö., Franciscus Carolus Palma: *Heraldicae Regni Hungariae specimen, regia, provinciarum, nobiliumque scuta*, Vindobonae, 1766, 86.

2 Vö., Paul Adam: *Les enseignes militaires du Moyen Age et leur influence sur l'héraldique*, „Recueil du Ve Congrès International des Sciences Généalogique et Héraldique à Stockholm 1960”, Stockholm, 1961, 167–194.

3 Vö., Paul Adam: *Reflets de la situation juridique des personnes sur les armoiries*, „Emblèmes, Totems, Blasons”, Musée Guimet, Paris, 1964, 74–75.

4 A menekülő Bertalan pécsi püspök a csatavesztésről még nem értesült László somogyi ispán lovashadának magyar voltát zászlairól ismerte fel: *Episcopus Hungariae vexilla cognoscens ad comitem declinavit Tartari vero multitudinem...*, vö., *Epistola magistri ROGERII in Miserabile Carmen super destructione regni Hungariae per Tartaros facta*, cap. 29, „Scriptores Rerum Hungaricarum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum”, ed. E. Szentpétery, II., Budapest, 1938, 571.

5 Vö., Szabolcs de Vajay: *The Social Evolution of Hungarian Heraldry*, „World Conference on Records and Genealogical Seminar”, Salt Lake City, 1969.

6 Vö., Vajay Szabolcs: *A sisakdísz megjelenése a magyar heraldikában*, „Levéltári Közlemények”, XI., (1969), Budapest, 1970, 280.

7 Vö., Szabolcs de Vajay: *The Social Fundamentals of Heraldry*, „Arma”, Quarterly Bulletin of the Heraldry Society of Southern Africa, XIII, Capetown, 1970, No 50, 220–233.

8 A címeradományok járulékos voltára jellemző példa az 1409. febr. 24.-én kelt (1945 óta lappangó) Garázda-címer indokolása: *... eisdem Nicolao et Dyonisio Garazda... a nobis multo plura promerentibus, ut iidem aliquantulum nostre bone intentionis primordia sive indicia erga se sentientes ad maiora complacentie et fidelitatis opera nostre claritati devotius exhibenda ferventius animentur et incitentur, hec armorum insignia... nove nostre donationis titulo duximus conferenda...*, vö., „Magyar Címeres Emlékek”, *Monumenta Hungariae Heraldica*, ed. Fejérfpataky I., I., Budapest, 1901, 32, No 1.

9 Ez Zágrábi Dabi Mihály udvari borbély és fogorvos esete, akit Zsigmond király 1430. jan. 8.-án Pozsonyban kelt címereslevelével mesterségbeli ügyességéért egyben nemesi rendűvé is tesz: *... idem Mychael... cum sudorosis suis laboribus... nostre maiestati gratum se reddidit... de regia potestate plenitudine... et gratia especiali, arma seu nobilitatis insignia... dedimus... eidem Mychaeli de ignobilitate generis... eundem et cunctos, suos successores ex... nostra regia liberalitate nobilitamus...* vö., *Monumenta Hungariae Heraldica*, i. m., I. 59–60, No XIII.

10 Vö., föntebb, I. jegyz. — Magyar fordítása: Verbőczy István *Hármaskönyve*, az MDXVII-ki eredeti kiadásra ügyelve, magyarul kiadta a Magyar Tudományos Akadémia, második kiadás, Pest, 1864. Első Rész, 6. Czim, I §, 45.

11 *Unde nos prefati Francisci specialis et fidelis coci nostre maiestatis gratis affectibus intuentes servitiorum merit aquibus nedum sui officii magisterio... hactenus erga nostram claruit maiestatem... arma seu nobilitatis insignia hic depicta... conferimus...*, — mondja az 1414. szept. 16.-án Speyerben kelt címereslevelél, vö., *Monumenta Hungariae Heraldica*, i. m., I. 36, No II. — A címerkép a főszakácsnak egyik mesterségbeli nyencfalatját ábrázolja: veres lángnyelvek felett nyáron sült, két leveles tormaszállal kísért, ezüst csukát; sisakdíszként pedig a pirosra sült halfej, tormával körítve. — Jegyezzük meg, hogy a Siebmacher-féle XIX. századi címergyűjtemény ezt a motívumot mint „két görbülttörzű fával kísért lebegő halat” írja le, tanulságul annak, hogy a XV. század zamatosan élő heraldikája a XIX. századra már egy formális jelvény-szimbolizává kövült, aminek hajdani való emberi értelme elsikkad az abszurditásig „szakszerű” leírásán, vö., J. Siebmacher's *Grosses und allgemeines Wappenbuch. Der Ungarischer Adel*, von G. v. Cserghő, Nürnberg, 1893, I. 158, 125. tábla.

12 Erről a nyomtatott anyagról fennmaradt csekély, közvetett tudomásunk egyedüli összegzője Hajnik Imre: *A Királyi Könyvek a vegyes házbelti királyok korában*, „Értekezések a történelmi tudományok köréből”, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest, 1879. Két kiegészítése, Majláth Béla: *Adatok a Királyi Könyvek történetéhez*, „Századok”, XIII., Budapest, 1879, 781–782 és Szabó Dezső: *Adalék a Királyi Könyvek történetéhez*, „Turul”, XXIV, Budapest, 1906, 86. — Az elveszett anyag módszeres rekonstrukciója történet-tudományunknak és főképpen az intézménytörténet kutatóinak még megoldásra váró feladata.

13 A teljesség kedvéért nem véthetjük szem elől az ez időkből fennmaradt városi címereket, sem amaz ábrázolásokat, amelyeknek



eredeti hártája elveszett ugyan, de vagy későbbi újításokban említhetnek, vagy pedig vizuálizált emlékek maradt reánk, pecséten, sírkövön, ötvösművészeti tárgyakon. — A középkori magyar címeres anyag művelődéstörténetileg oly fontos repertóriumának összeállítása ugyanis egy még megoldásra váró feladat.

14 Az első listát Bárczay közölte 1897-ben, 151 Mohács előtti eredetivel, vö., Bárczay Oszkár: *A heraldikai kézikönyve*, Budapest, 1897, 442–449.; kilenc évre reá Csoma már 175 darabot ismert, vö., Csoma József: *Mohácsi vész előtti czímerlevelek nyomai*, „Turul”, XXIV, 1906, 13–25.; a reákövetkező esztendőben Horváth hat újabb címereslevelet jelez, vö., Horváth Sándor: *Pótlék középkori címeresleveleink eddig ismert sorozatához*, „Turul”, XXV., 1907, 198–199.; két újabb példányt közöl Ghyczy Pál: *Heraldikai tanulmányok*, „Turul”, XLIII, 1929, 105–107.; s összesen még tízet Iványi két értekezése, vö., Iványi Béla: *Középkori címereslevelek*, „Turul”, XLVIII, 1934, 16–26 és Iványi Béla: *Az Istvánffy-stylionarium újabbkori címerleírásai*, „Turul”, I., 1936, 34–36. — Említsük még fel, hogy a Fejérfpataky és Áldásy kiadásában megjelent *Monumenta Hungariae Heraldica*, I–III, Budapest, 1901–1926, összesen 80 db 1526 előtti címeradomány színes képmását és szövegét közli. Áldásy címereslevél gyűjteménye első két kötetében 164 Mohács előtti adományt tart nyilván (amiből levonandó három hamisként jelzett), vö., Áldásy Antal: *A Magyar Nemzeti Múzeum könyvtárának címereslevelei*, I. Budapest, 1904 (1200–1868), No I–LVII., 3–33; II. Budapest, 1923 (1092–1600), No I–107, 19–94. — A legújabb repertóriumot Radocsay Dénes tette közzé, 1405–1489-ig, illetve 1490–1540-ig terjedő két szakaszban és két további pótlékkal; összesen 241 címeradományt említ fel (1526-ra vonatkoztatva 231-et). Ez jelenleg a miniatűralkifestett és legalább részben mindmáig fennmaradt eredeti anyagnak legteljesebb adattára, vö., D. Radocsay: *Gothische Wappenbilder auf ungarischen Adelsbriefen*, „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae”, V., Budapest, 1958, No 3/4, 317–358; *ua.*, pars II. (pótlék), *uo.*, X., Budapest, 1964, No 1/2, 57–68; D. Radocsay: *Renaissance Letters Patent granting Armorial bearings in Hungary*, Part II., *uo.*, XII., Budapest, 1966, No 1/2, 71–92; D. Radocsay: *Über einige illuminierte Urkunden.*, *uo.*, XVII, Budapest, 1971, No 1/2, 33–35 (Mátyás király három svájci adománya). — A későbbi hivatkozások kiértékelésével és a nem oklevélszerűen fennmaradt anyag (vö., fentebb 13. jegyz.) számbavételével, továbbá az Anjou-korra vélemezhető sísakdísz-adományok hozzáadásával, a mohácsi vész előtti magyar címeres emlékek feltára alkalmasint 450–500 tételre lenne növelhető.

15 Az adománylevél feltételezhető effekvés helye a Weisz–Horstenstein bárók kálazi magánlevéltára volt, Nyitra megyében (vö., alább, 29. jegyzet). A Párizsban őrzött eredetiről 1971. nov. 3-án I. arányú fénycépmásolat helyezettett el az Országos Levéltárban, ahol az U. 38 törzsszámú gyűjteménybe („magánosok kezén levő eredetiek”) sorolták.

16 Vö., Nagy Iván: *Magyarország családai czímerekkel és nemzedékrendi táblákkal*, VII., Pest, 1860, 234.

17 Uo., 590. — Ebből az információból kiindulva, a Siebmacher-féle gyűjtemény Madocsányi-címerében a balrafordult, nyakörvkoronás, ezüst baziliskusz egy arany koronán ágaskodó, jobbrafordult, zöld sárkánnyá lett. . . Még egy példája annak, hogy a kritikai kutatás nélkül összehalmazott címergyűjtemények tudományos felhasználása tekintetében fokozott óvatosság szükséges, vö., Siebmacher's *Wappenbuch*, *Adel u. Ungarn*, i. m., II., 386, 289. tábla.

18 Dr. Bertényi Iván 1969 óta levelező, 1971 óta pedig rendes tagja a Genfben székelő Nemzetközi Heraldikai Akadémiának.

19 A *micantes radii* szavak a hajtási kopás miatt olvashatatlanok. Rekonstrukciójukat a Garáza-címeradomány (vö., fentebb, 8. jegyz.) csaknem azonos szövege teszi lehetővé. Úgy látszik, 1409 és 1415 között a magyar királyi kancellárián már közkézen foroghatott egy címeradományozási szabványt is tartalmazó formulás-könyv. A szabvány-használat nyilvánvalósága annak véleményét is megengedi, hogy a Zsigmond-kori címeradományok sokszorosát tették volt ki a reánkmaradt eredetieknek.

20 A hártya-hajtásnál kikopott és a Garáza-adomány szövege alapján rekonstruált szö.

21 Úgyisintén.

22 Az eredeti szövegben rövidítéssel: *rrum*.

23 A fennmaradt oklevélyanyag megengedi Liptai Miklós egyházi pályafutásának nyomon követését. 1412-ben még csak „pap” (*Nicolaus clericus*), de már ugyanabban az esztendőben Branda bíboros, pápai *legatus specialis*-nak a titkári teendőket ellátó káplánja. Ez a bizalmi állás indíthatta el szépen ívelő egyházi és diplomáciai pályafutását. Az itt vizsgált adománylevél tanúsága szerint 1415-ben már Zsigmond király udvari káplánja és két kanonoki stallum kedvezményezettje; 1417-ben esztergomi presbiter, mikor is protektora Veszprémbe javasolja, ahol 1420-ban már prépost. 1424-ben a konklávé tevékenykedik, és a szentséktől megszerzi, maga és hivatali utódai részére, a pápai insigniák adományozásának jogát. Ez utolsó említése a regesztákban: *Supplicatio Nicolai de Liptovia, prep(osti) et can(onic)i eccl(esiae) Vesp(remiensis), Rom(anorum) et Hung(ariae) regis capell(ani), servitorisque conclavis pape, de lic(entia) conferendi insignia pontificalia sibi et successoribus suis concedenda.* — A Szentszék 1424. ápr. 14-én járult hozzá a kérelemhez: *Fiat ut petitur de anulo O., RP. XVIII. kal. Maii. a. VII., vö., Libri supplicationum Pontificatus Martini V., S. 177, f. 28lt., közli: Dr. Luk-*

csics Pál: *XV. századi pápák oklevelei*, I.: *V. Márton pápa* (1417–1431), „Olaszországi Magyar Oklevéltár”, I., Budapest, 1931, 158, No 737.

24 Liptai Miklós már 1412. ápr. 17-én Branda bíboros *capellanus*-a (vö., alább, 26. jegyz.). Protektora 1417 nov. 29-én jár közben a Szentszéknel vesprémi prépostsága érdekében. A pápai *legatus specialis* melletti káplánkodása tehát mindenestre meghaladta az öt esztendőt, vö., *Supplicatio) Brande, tit(ularis) S. Clementis presb(ysteri) card(inalis) in persona Nicolai de Lyptovia, presb(ysteri) String(oniensis) d. capell(ani) sui et fam(iliaris) continui, de nova prov. de prepos(ito) eccl(esie) Vesp(remiensis).* — Kelt Constantie, III. kal. Dec. a. I., vö., *Libri Supplicationum*, i. h., S. 105, f. 103t, közli Lukcsics XV. századi pápák, i. m., 47, No 3.

25 . . . *tibi, patri, fratribus consanguineis* . . .

26 Nagyvárad, Szt. György előtti vasárnapon (*Waradini die dom. a. Georgii* = 1412. ápr. 17): Zsigmond Madacz-i László fia Pál érdemeit és ennek fia: Miklós pap, Branda bíboros *legatus specialis* káplánja kérésére, Pált és fiait, az említett Miklós papot, Jakabot, Lőrincet és Lászlót, valamint az utóbbi háromnak utódait *cum cunctis ipsorum possessionibus et iuribus ab omni servitudinis conditione . . . qua hactenus ad castrum nostrum Nagwar vocatum obligati fuisset dimittuntur . . . eximentes, segregantes, libertantes et absolventes*, az említett Madacz (= Madocsány) Liptó megyei birtokkal *sub mere et sincere nobilitatis noveque nostre donationi titulus* adományozza meg. — Nyílt alakban, hátán Zsigmondnak nagyobbik magyar királyi pecsétjével. — Kiadatlan: Országos Levéltár, Fényképgyűjtemény, U. 11. törzsszámú anyag, 386/1948, 233/1934, a sorozatnak 20. ideiglenes ceruzajellel ellátott száma. — E kiadatlan oklevél fontos adatanyagáért Mályusz Elemér professzor úrnak jár hálás köszönet. — Nagy Iván szerint a felemített László és Lőrinc utóbb magatalanul hunyt el; a testvérek közül Jakab lett a Madáci, utóbb Madocsányi család fenntartója, vö., Nagy Iván: i. m., VII., 589.

27 Zsigmond 1412. aug. 20-án kelt (*in beati Stephani regis*) iktatóparancsa nem maradt reánk, de a szept. 3-án Libellei Filpós Bálint (a Kisfaludi Liphthayak őse) királyi ember által fogatosított iktatás nyolcadán, Szt. Egyedtet követő vasárnapon kelt (*VIII. die diei introductionis, sc. dominice p. Egidii* = 1412. szept. 11) iktatólevél megemlíti. Ez utóbbit Bernát prépost állította ki a türöci konvent nevében. A fentebb már elsorolt (vö., 26. jegyz.) családtagokon kívül szerepel még benne László fia Pálnak testvére, Miklós (Miklós pap névadó nagybátyja) és ennek fia, Simon. — A beiktatás ellentmondás nélkül történt. Kiadatlan: Országos Levéltár, Fényképgyűjtemény, U. 11. törzsszámú anyag, 386/1948, 233/1934, a sorozatnak 22. ideiglenes ceruzajellel ellátott száma. Kielemzéséért ugyan-csak Mályusz Elemér professzor úrnak jár köszönet.

28 Zsigmond király 1412. ápr. 17-én kelt adományát (vö., fentebb, 26. jegyz.) és a türöci konvent szept. 11-én kelt iktatólevelét (vö., fentebb, 27. jegyz.), 1420. júl. 13-án (*III. Id. Iul.*) Liptai Miklós kérésére, aki már vesprémi prépost, átírja és újíttat meg erősíti. Kiadatlan: Országos Levéltár, Fényképgyűjtemény, U. 11. törzsszámú anyag, 386/1948, 233/1934, a sorozatnak 19. ideiglenes ceruzajellel ellátott száma. Mályusz Elemér professzor úr szíves közlése nyomán.

29 Madocsányi Gyula, Nyitra vármegye utolsó főispánja személyében, 1949. szeptember első napjaiban. Nevezetnek báró Weisz-Horstenstein Natáliával kötött házassága gyermektelen maradván, családi iratait sógorának, Jenő bárónak, Kálazban őrzött levéltárban helyezte el a Zsigmond-kori Madocsányi-címereslevél eredetijével egyetemben.

30 A címer szövegezése is birodalmi adományra utal. Kiténik ez a már jelzett streetyp szövegértelmeknek (vö., fentebb, 19. jegyz.) a Garáza-adomány megfelelő helyeivel (vö., fentebb, 8. jegyz.) való összevetéséből:

(Garáza): . . . *omnium nobilitatum insignia a regia maiestate dependent* . . . és . . . *quod a gremio non provenit regie claritatis* . . .

(Madocsányi): . . . *omnium nobilitatum insignia ab imperatoria maiestate dependent* . . . és . . . *quod a gremio non provenit cesaree claritatis* . . .

31 Az adomány birodalmi volta mellett szól Zsigmondnak római királyi pecsétjével történt megerősítése is. — A szembeszökő kettség alkalmasint azzal magyarázható, miszerint a magyar kancellária által használt formuláskönyv egy birodalmi mintát követett, csak éppen a *maiestas imperialis*-t helyettesítette be *maiestas regia*-val. Konstanzban viszont egyenest a birodalmi formuláskönyv fektüdtett az oklevélkészítő kancelláriai scriba előtt.

32 E tekintetben ma is teljes érvényű a Kölkedi-címet ismerető Schönherr Gyulának 1896. évi megjegyzése, amellyel Csoma József szigora ellen emelt szót, aki Zsigmondnak magyar alattvalói részére tett birodalmi adományait kizárta a magyar heraldika köréből: „Czímerjogi tekintetből (Csomának) teljesen igaza van — úgy-mond Schönherr —, de ha általános szempontokból tekintjük e kérdést, annyi összekötő kapcsolatot találunk a címeradományozások e csoportja és a hazai heraldika között, hogy azok teljes ignorálását épen nem tartjuk kellőleg megokoltnak.”, vö., Schönherr Gyula: *A Kölkedi-család címeres levele 1429-ből*, „Turul”, XIV, 1896, 36. — A Zsigmond által magyar hűveinek adott birodalmi adományok közé számít a Somkerek-i Erdélyi (1415), a Bossányi (1415), a Kölked



(1429) és az Aszuvölgyi (1437). Szabadjon még felemlíteni, hogy az 1415. jan. 26-án úgyszintén Konstanzban kelt Somkerek-i Erdélyi címert alig egy hét választja csak el az ugyane hónap 20-án kelt Madocsányi címertől. Elvben tehát vélelmezhető lenne, hogy a két armális ugyanegy alkalomból adományoztatott, és esetleg kivitelezése is egyazon kéz munkája.

33 A Zsigmond-kori adományok keretezése sok tekintetben jellegzetes lévén, kíváncsok hogy szabatos meghatározásukat a heraldikai leírásba belefoglaljuk.

34 Vö., Carl Heffner: *Die deutschen Kaiser- und Königs-Siegel, nebst denen der Kaiserinnen, Königinnen und Reichsverweser*, Würzburg, 1875, XIV, 98. és Otto Posse: *Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige von 751 bis 1806*, II. (1347–1493), Dresden, 1910, 8. és 13. tábla, No 3.

35 Ez a római királyi egyespecsét közvetlenül Zsigmond 1411. évi koronázása után tűnik fel, és 1420-ban még használatban áll. Az új, második királyi pecsét 1421. jan. 12-én fordul elő első ízben.

36 Azaz kiteljesítve: *Sigismundus Dei gratia Romanorum Rex, semper augustus, ac Hungariae, Dalmatiae, Croatiae, Ramae, Serviae, Galliciae, Lodomeriae, Comaniae, Bulgariae Rex, Marchio Brandenburgensis, necnon Bohemiae et Luxemburgensis heres.* — A Madocsányi-címert megerősítő pecsét Zsigmond eme *sigillum*-ának egyetlen példánya az Országos Levéltárban. Néhány kopottabb szavát a Posse által (vö., fentebb, 34. jegyz.) közölt variánsok alapján egészítettük ki.

37 Radocsay Dénes 1965 óta rendes tagja a Genfben székelő Nemzetközi Heraldikai Akadémiának.

38 Vö., fentebb idézett tanulmányait (14. jegyz.).

## UN OCTROI DE LETTRES ARMORIÉES DE L'ÉPOQUE DU ROI SIGISMOND

Selon la coutume de l'Ancien régime hongrois, noblesse et armoiries n'allaient pas de pair: l'emblème héraldique n'était que parement, mais non pas la condition de la qualité. L'octroi de cet accessoire chevaleresque ne se répandit en Hongrie qu'au début du 15<sup>e</sup> siècle, surtout au moment du Concile de Constance (1414–1418) où les Hongrois de la suite du roi Sigismond de Luxembourg voulaient se pavaner „à la manière occidentale”.

C'est pourquoi les plus anciennes lettres armoriées hongroises, conçues dans le style du gothique finissant remontent en nombre aux deux premières décennies du 15<sup>e</sup> siècle, datées souvent de Constance même et octroyées, en général, à de nobles qui auparavant n'avaient pas d'emblèmes héraldiques.

Le *Liber Regius*, registre de la Chancellerie tenu depuis 1351, ayant été anéanti en 1541, les octrois antérieurs ne sont connus que si la famille en a su conserver l'original ou, du moins, le souvenir de ses coordonnées. Tels cas sont rares: 39 connus seulement entre 1410 et 1420, sur une bonne centaine, et plus, dont il n'est permis que de supposer l'existence. Chaque nouvelle lettre découverte est donc d'un intérêt capital, tant pour le sociologue que pour l'historien d'art, en apportant un peu plus de lumière sur le comportement culturel de la société en Hongrie au 15<sup>e</sup> siècle dont les vestiges ont été si cruellement anéantis pendant 150 ans de guerres turques.

Les lettres armoriées dont l'original vient d'être découvert à Paris, dans une collection privée, étaient déjà connues des références littéraires, mais la charte elle-même était réputée perdue. Il s'agit d'un octroi daté du 20 janvier 1415, à Constance, conférant des armoiries à

maître Nicolas de Liptó, chanoine de Veszprém et de Vác, chapelain privé et secrétaire du roi Sigismond, ainsi qu'à ses frères, parmi lesquels Jacques (Jakab) devint l'ancêtre de la famille Madocsányi, éteinte dans les mâles en 1949.

La charte se trouve dans un état de conservation excellent, son texte est parfaitement lisible, les couleurs et émaux de l'emblème héraldique sont toujours vifs et le sceau royal qui la confirme est intacte. Monsieur S. de Vajay, Vice-président de l'Académie internationale d'héraldique, en analysait le contenu juridique, héraldique et sociologique, donnant aussi la description technique du diplôme. Ses conclusions tendaient à prouver que, dès 1409 au moins, il exista à la Chancellerie hongroise, un *styliarium* qui devait aussi contenir des formules-types pour octrois d'armoiries. Monsieur D. Radocsay y ajoute une analyse artistique, reconnaissant l'emblème — qui représente un basilic d'argent, contourné et couronné à sa gorge — comme l'oeuvre du même miniaturiste anonyme, dont on connaissait déjà les armoiries Somkerek-i (26 janvier), Keszői (12 avril), Tamásfalvi (19 mai) et Hothva-fői (23 juin), toutes datées de Constance, en l'an 1415. D'après les ornements de l'encadrement de la miniature héraldique — dont l'étude systématique est si souvent négligée lors des recherches — il est permis de poser en fait que l'artiste fit son apprentissage à l'école de miniaturistes qui fonctionnait à Vienne, dès la fin du 14<sup>e</sup> siècle.

La découverte de l'original de l'octroi fait aux Madocsányi enrichir extraordinairement la collection des oeuvres d'art héraldiques hongroises qui nous sont venues malgré tant de vicissitudes, du 15<sup>e</sup> siècle.



A címben szereplő igénytelenebb név tulajdonosa festő volt, aki a XV. század utolsó és a XVI. század első negyedében dolgozott. 1465-ben született, és 1529-ben halt meg 65. életében. Hosszú működése ellenére, régebben mindössze csak öt-hat kisebb nagyobb festménye volt ismeretes, de jelenleg már 63 táblaképét tartja nyilván a művészettörténeti irodalom[1]. Legismertebb, de művészetére korántsem jellemző egyik késői műve már a Haláltáncénekek hatása alatt készült: ez az *Öreg és a Halál* című festménye, amelyet a brüggei múzeumban őriznek. Művészetét jobban jellemzi az ugyancsak a brüggei múzeumban őrzött másik három festménye: a *Térdeplő donátor Szent János püspökkel*, a *Térdeplő donátornő Szent Godelieve-vel*, továbbá az 1525-ben festett és szignált *Utolsó Ítélet*. Ezen túl még számos más táblaképe között egy kicsiny, de művészetére rendkívül jellemző képe látható az Antwerpeni múzeumban: *Szent Katalin mártírsága*.

Kérdés, miért is foglalkozom a sok sok reneszánsz alkotó közül ezzel a művésszel: akinek legfőbb nevezetessége, hogy Dürer barátja volt? Ennek oka: művészetének egy esetleges magyar vonatkozása. Brüggei mesternek tekintik a művészt. Mégis, fiatalkori művészte, működési területe, hovatartozása ma még sok homályos és ismeretlen körülményt rejtget. Brüggei művészként tartja nyilván a művészettörténeti irodalom, de Jan Provost a Hennegau-i Mons-ból származik, egy olyan szűkebb szülőföldről, amely a mai Belgium területén délen, a francia határhoz oly közel fekszik. S számunkra korántsem közömbös az, hogy csak 29 éves korában, 1493-ban, félig francia területről jött Brüggebe, ahol 1494-ben polgárjogot nyert. — 1520-ban járt Dürer Antwerpenben, hol megrajzolta Provost portréját, ez „Jan Prost von Prück” portréjával azonos, aki Dürert 1521 áprilisában Brüggebe kísérte, ott vendégül látta: s akinek Dürer ismételt megrajzolta a portréját. — Már Fierens-Gevaert említ egy számunkra fontos adatot. Provost háromszor nősült: első felesége Jeanne de Quaroube, a nagy amiensi festőnek, a Valenciennes-ben működő Simon Marmion miniátorművésznek özvegye volt. Simon Marmion 1489-ben halt meg: s hogy özvegyét Provost vette feleségül, azt bizonyítja, hogy Provost nem az antwerpeni s brüggei iskolának, de Marmionnak, a „miniaturafestészet hercegének” volt a tanítványa[2]. Provost miniaturaművészetének azonban egyetlen terméke sem maradt az utókorra, s művészetében Simon Marmionnal egyező határozott stílusjelenségek nem igen találhatók. — Valószínű, hogy a fiatal Provost Franciaország és Burgundia más területein is dolgozott. — Provost-t több régi adat s a művészettörténeti irodalom nemegyszer említi Provost néven is. — Így például a brüggei városi számadásokban 1524–25-ben „Jan Preuvost” néven szerepel. Egyes adatok összeegyeztetése nyomán valószínűsíthető, hogy azonos volt Jean Provost miniátorral, akinek azonban csak a neve ismeretes, és ugyancsak egyetlen hiteles munkája sem maradt fenn az utókorra. Jean Provost nevét a francia miniaturafestészet történetében két szűkszavú adat őrzi: 1487-ben Angers-ban működött: s van olyan adat, hogy később, 1494-ben Bourdichonnal együtt dolgozott VIII. Károly francia király számára[3]. Jean

Prevost nevét magam is már többször említettem Corvin Mátyás egy pompás kódexével kapcsolatosan, amelynek díszítése nemegyszer talajtalan feltételezésekre adhatott okot.

1487-ben Corvin Mátyás a francia király szövetségének megnyerésére háromszáz tagú delegációt küldött a francia udvarba. A Filipecz János vezette követség méltóan reprezentálta a magyar uralkodó hatalmát és gazdagságát. A fiatal VIII. Károly francia király ekkor II. Ferenc bretagne-i herceg ellen viselt háborút, és Laval-ban tartotta főhadiszállását, Angers mellett. Az Anjou főhercegség fővárosa Angers a magyar küldöttséget nagyszerű fogadtatásban részesítette. Ennek ellenére Filipecz János tárgyalásai nem vezettek eredményre, s a két hétnél nem többre tervezett látogatás hosszú hónapokra nyúlt. Amint régebben írtuk, ez évben Angersben két miniátor működött. Olivier Chiffelain és a minket közelebbről érdeklő Jean Prevost: akiről joggal feltételezhető, hogy azonos Jan Provosttal, aki nemcsak a franciaországi magyar követjárás idején dolgozott Franciaországban, de korábban és későbbben is; és szoros kapcsolatban állott a legkiválóbb francia miniaturistákkal.

Ez a kapcsolat nemcsak adatokkal támasztható alá, de talán a művész stílusával is; Provost néhány festményének esetleges jellemző, érdekes sajátosságaival. Ezenkívül Provost művészetének van egy meglepően egyéni megnyilatkozása; mindenkor rendkívül nagy jelentőséget juttat a hátterek gazdag építészeti térképzéseinek, ami elsősorban a francia és a flamand miniaturafestészet sajátossága. De míg a flamand miniaturafestészet — így például a Brüggeben működő Van Luthen s műhelytársai — a gótikus épületek és városképek pontos, valóság-hű visszaadására törekszenek, Provost nem egyszer rendkívül részletező elemzéssel s széles fantáziával építi fel épületeit a festmények háttereiben. A gótikus katedrálisok karcsú tornyai erőteljes hangsúly mellett e korban ritka, jellegzetesen bizarr, talán antik és reneszánsz motívumokból is felépített, csodálatos álompalotákat fest, a miniaturistákra oly jellemző elemző készüléggel: így például az Antwerpeni múzeumban levő *Szent Katalin mártírsága* kicsiny festményén. — S ez a jellegzetesség, más, egyező stílussajátosságok mellett — ha kissé naivabban is — rokon jelleggel jelentkeznek a mi Corvina-Gradualénkban. Már több ízben felhívtam a figyelmet arra, hogy e Corvina-Graduale — az Orsz. Széchényi Könyvtár Clmae 424. jelzetű kódexének — díszítései s miniatúráinak nagy része egy francia-flamand műhely termékei. Flamand munkának tekinti újabban Radocsay Dénes is[4].

A Corvina-Graduale e díszítései rokon sajátosságokat mutatnak az egykorú francia ősnymtatványok metszeteivel s festett miniatúráival. Az épületek pompázó bizarr kiképzése pedig rokon, de sokkal fejlettebb kidolgozásban fellelhető egy jóval később készült, káprázatosan szép francia kódexben is. Ez a párizsi Nemzeti Könyvtárban őrzött „Histoire de la destruction de Troie”, amelyet 1500 körül készítettek Aymar de Poitiers számára, s mesterének Jean Colombe-ot tekintik[5].





1. Corvina-Graduale (Országos Széchényi Könyvtár Clmae 424)



2. Corvina-Graduale (Országos Széchényi Könyvtár Clmae 424)

A Corvina — Gradualet, éppen a francia művészeti sajátosságokkal mutató kapcsolata miatt, noha egyes miniatúráin erős flamand jelenségek voltak felismerhetőek, Franciaországban készült munkának tekintettem. Fel-tűnőnek találtam, hogy Angers-ben éppen csak a ma-gyar követjárás évéből őrizték meg az adatok két ott dolgozó miniaturista nevét, akiknek angersi működésük minden bizonnyal VIII. Károly lavalai tartózkodásával függött össze. Említettem azt is, hogy a két mestert bizonyítékok híján a Corvina-Graduale művészeinek nem tekinthetjük, ámbar sok valószínűség szól e mellett, de a problémák megfejtéséhez csak hiteles munkáik meg-ismerése vezethetne. — Sajnos, Provostnak miniatúra-művészetét nem ismerjük — s tudjuk azt, hogy a tábla-kép és a miniatúra annyira különböző technikai kivi-telezése következtében még a legkiválóbb művésznél is

elsikkadhatnak a jellegzetes stílussajátosságok. Mégis, ha Provost későbbi festményeit tanulmányozzuk, s el-mélyedünk nemcsak egy-egy figura — mint Szent Gode-leva — tanulmányozásába, hanem alaposan megvizsgál-juk építészeti háttérének művészi felfogását és kikép-zéseit, határozottan rokon sajátosságokat ismerhetünk fel Provost művészete és a Corvina-Graduale egyes miniatúráinak kivitelezése között. Korántsem lehetetlen, hogy az elkövetkezendő tudományos kutatások alapján a Graduale egyes miniatúrái azonosíthatók lesznek majd Provost művészetével: és azokat akkor majd szabad lesz egy, a francia földön is dolgozó flamand festő fiatal-kori munkáinak tekinteni.

Berkovits Ilona





3. Jan Provost: Donatornő Szent Godelevá-val (Brügge, Városi Múzeum)



4. Jean Colombe (?): Histoire de la destruction de Troie (Párizs, Nemzeti Könyvtár)

#### JEGYZETEK

1 Friedländer, Max J.: Altniederländische Malerei. 9. kötet. Berlin 1931. 145 — 151 l. 121 — 183 sorszám.

2 Fierens — Gevaert: La Peinture à Bruges. 1922. 45 l.

3 Blum, A. — Lauer, P.: La miniature française au XV. et XVI. siècles. Paris, 1930. 44, 46 l. — D'Ancona P. — Aeschlimann, E.:

Dictionnaire des Miniaturistes. 2. kiad. Milano, 1949. 47, 177 l.

4 Radocsay Dénes: Francia és németalföldi miniatúrák Magyarországon. Budapest, 1969.

5 Porcher, Jean: L'enluminure française Paris, 1959 177 l. I,XXXV. tábla.



A XIX. századi belga művészet jelentőségét nem kell hangsúlyoznom. Jól ismert, hogy a haladó eszmék szorgalmazásában állott: már a múlt század derekán szociális problémák is foglalkoztatták: s létrehozta a rendkívül jelentős tendenzművészetet festőzsenijével Antoine Wiertzrel: s megismertet a bányamunkások életével: szobrászóriásával, Meunier-vel az élen. Egyes művészi irányzatok és esztétikusok ugyan leplezni igyekeztek a belga művészet jelentőségét, mégis, az elismerés nem maradhatott el. Még az útikönyvek is hangsúlyozták azt: egy századeleji német Baedeker, az 1910-ben megjelent *Belgien und Holland* kötet művészettörténeti áttekintésében például azt olvashatjuk, hogy a múlt századi belga művészet „hat auf allen Gebieten Hervorragendes geleistet, in den Malerei und Bildhauerei sogar auf die gesamte europäische Kunst kräftig eingewirkt...”. Azt is olvashatjuk, hogy a múlt század közepétől „Antwerpen eine Zeitlang in den Augen der deutschen Künstler selbst Paris den Rang streitig machte...”.

A belga festészet nem maradt hatástalan egyes magyar művészekre sem. Régebben ismertettem már Zichy Mihálynak a belga festészettel s művészekkel való kapcsolatait. Most egy másik nagy művésziünk egyik művének ilyen vonatkozását szeretném bemutatni. Ez a művész Munkácsy Mihály. Műve pedig, amelyről szó lesz, élete végének nagy alkotása, a *Sztrájk*. A II. Internationale megalakulása után, 1894-ben fog hozzá festéséhez, ötvenéves korában, egy fiatal belga festő egyik művének ihletése nyomán. A fiatal belga festő, Henri Luyten, aki alig 31 éves korában, 1890-ben állítja ki a bányászok sztrájkját ábrázoló festményét. Bármennyire meglepő az a tény, hogy a belga művészet múlt századunk két nagy művésze, így Zichy Mihály után Munkácsy is hatott: annyira természetes az is, hogy ugyanakkor ez a két magyar művész erőteljes hatást gyakorolt a belga festészetre, így éppen a fiatal Luyten művészetére. Tehát nemcsak a belga festészet hatását kell felismerni művésztűnkben, hanem tudatosítanunk kell azt is, hogy határozott kölcsönhatások ismerhetők fel a belga s magyar művészek munkáiban.

Luyten és Munkácsy két azonos témájú festményén meglepő egyezések jelentkeznek a formákban és kivitelezésben, de ugyanakkor jelentős felfogásbeli különbségek is. A két kép összevetése úgy hat reánk, mintha Munkácsy egy fiatal s rendkívül tehetséges festő kollégájának, avagy talán egy esetleges tanítványának — asztal mellett folytatott politikai véleménynyilvánítás helyett — monumentális festményben válaszolna: az öreg művész elgondolkodtató, töprengő és fáradt rezignációjával a lelkes, a harsonázó, a forradalmi erejű ifjúságnak. Munkácsy egy éven keresztül foglalkoztatta ez a válaszadás: amihez több vázlaton keresztül jutott el: nem változtatva eredeti elhatározásán, első állásfoglalásán. Amikor egymás mellé állítjuk a két festményt: egy forrongó lelkű tehetséges ifjú művész és egy immár beteg, depressziós öreg mester alkotását, ezt korántsem Munkácsy zsenijének lebecsülésére tesszük. Ellenkezőleg.

Henri Luyten az 1890-ben kiállított *A létért való küzdelem* (Im Kampf ums Dasein) című festményének témáját a belga bányamunkások életéből merítette. A megdöbben-

tően erőteljes jeleneten Meunier reliefjeinek öklét felemelő bányászai elevenednek meg. Portrék hatalmas csoportja ez, amint felemelt ököllel, kenyér után nyújtott tenyérrel, „Kenyer, kenyér” kiáltásokkal megkezdik a sztrájkot. — Bizonyos, hogy Luyten rendkívüli témájú festményét ismerte Munkácsy Mihály. Kettőjük kompozíciója csaknem azonos: így a hosszúkás asztal köré helyezett munkástömeg: az előtérben látható székek, a háttal ülő, karjait felemelve lelkesedő belga munkások ábrázolása. Főbb eltérés az agitátor beállításában mutatkozik, aki Luytennél egy, a szemlélőnek háttal álló erőteljes, kalapos bányamunkás; míg Munkácsy profilban, kifejezetten egy éhes „Apostol”-t ábrázolt. Továbbá míg Luyten oldalt, az előtérben egy szerencsétlenül járt bányászt festett, Munkácsy egy anyát s gyermekeit. A nagy különbségek elsősorban a két kép eszmei mondanivalójában mutatkoznak. A belga festő forradalmi hévvel tomboló, öntudatra ébredt erőteljes munkástömeget fest: megrázó erejű, elszánt, egyet akaró, kenyeret követelő tüntetőkkel. Ott vannak közöttük az asszonyok is, akik a férfiakhoz hasonló öntudattal követelik a Kenyeret, s határozzák el a sztrájkot. — Munkácsy viszont az elfáradt öreg művész szemléletével készítette el művét. Szinte kétségbeesetten festi a sztrájkot vállaló öreg, megkínzott arcú munkásokat. A fiatalság hívó erőteljességével szemben a szinte már megrokkant idős munkások megtorpanását és magábaroskadását: a keserű tapasztalatot, miszerint a sztrájk fokozza az éhséget, előidézi a kenyér teljes elvesztését. Az éhező gyermekek anyja távol akarja tartani férjét a munkabeszüntetéstől, míg Munkácsy munkában kiszikkadt munkásai magukbaroskadtan, inkább szükségyszerűen, semmint hittel vállalták a sztrájkot s annak megpróbáltatásait. — Nem hiszem van-e hasonló jelenség a művészet történetében. Munkácsy Luytennek a hatalmas problémák, a munkásosztály helyzetének javítására törekvő festményére festménnyel válaszolt: az öreg, megtört ember rezignáltságával. A fiatal művész forradalmi lelkesedésével szemben összetört lemondással: a belga művész optimizmusával ellentétben törődött, pesszimiztikus belenyugvással.

Talán nem véletlen, hogy Luytennel szemben inkább Munkácsy álláspontját teszi magáévá a kitűnő belga Laermans is, az 1894-ben festett *Sztrájk előtt* című alkotásán. E festményen, a vörös lobogó alatt haladó sztrájkoló tömeg fegyelmezetten s csendben menetel, minden erőteljesebb gesztus vagy lelkesedő megnyilatkozás nélkül. Szinte ugyanolyan csendben vonulnak, mint majd a munkanélküliek Laermansnak a *Kivándorlók* című alkotásán. A belga Laermans e képei is arra utalnak, hogy Delacroix romantikus barrikádharcra óta a forradalmi törekvések és megnyilatkozások erőteljesen majd Luyten művészetében élednek fel ismét az európai festészetben.

Henri Luyten e festménye ismeretlen maradt Magyarországon. Pedig nemcsak Munkácsy híres képével való összefüggései miatt érdekes és fontos a számunkra. Megérdemli megismerését azért is, mivel a belga bányamunkások forradalmi megnyilatkozásait ábrázolja. — A mi szakembereink az impresszionizmus és a neo-impresszionizmus térhódítása idején természetesen Párizsra fordították tekintetüket, de később sem igen tanulmányozták a múlt századi belga festészetet. Így





1. Luyten: A létért való küzdelem vagy Küzdés a létért



2. Munkácsy: Sztrájk

maradt ismeretlen Luyten felidézett képe is, noha reprodukciója már 1906-ban megjelent Zichy egy belga barátja,

H. Hymanns „Belgische Kunst des 19. Jahrhunderts” című munkájában.

Berkovits Ilona



# HAULISCH LENKE „SZENTENDREI FESTÉSZET KIALAKULÁSA, TÖRTÉNETE ÉS JELENTŐSÉGE A FELSZABADULÁS ELŐTT” CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

KONTHA SÁNDOR OPPONENSI VÉLEMÉNYE

A benyújtott disszertáció témája kétségtelenül megfelel a követelményeknek: magában rejt mindazt a lehetőséget, amely szükséges ahhoz, hogy a szaktudományt előrevívó, a korszak ismeretét jelentősen gazdagító, ugyanakkor a mai művészet kérdéseiben is eligazodáshoz segítő eredmény születhessen.

Néhány megjegyzésem azonban van, magával a témával kapcsolatban is. A címbe fogalmazást például pontosabbnak, a célkitűzést és eredményt jobban fedőnek találnám ilyenformán: „A szentendrei művésztelep története és a szentendrei stílus fogalmának vizsgálata 1945-ig.” A „szentendrei művészet” ugyanis — ez éppen a szerző kutatásai, publikációi alapján világosan áll előttünk — kettős fogalom: topográfiai és stílus fogalom; és ez a kettő sem időbelileg nem esik egybe, sem a művésztelep szereplőinek munkásságát tekintve nem teljesen fedi egymást. Ennek megfelelően a disszertáció két fő szempont szerint tagolódik. Ezek egyike a telep történetét, a szereplők munkásságát végigkísérő, kibogozó történeti vizsgálódás, másik a résztvevők magatartásának, stílusának összefoglaló elemzése. Nem vitás, hogy mindkét szálát végig kell követni, mindkét szempontra figyelemmel kell lenni ahhoz, hogy a kialakuló kép teljes legyen, hogy kevesebb tere maradjon „a kor és személy szerinti leszűkítésnek” (Körner), a misztifikálásnak, amire volt példa szakirodalmunkban. Hangsúlyoznám azonban a *végigkísérést*. A téma vizsgálatának — bármely szempontból nézzük is — 1945-ös lehatárolása nem mondható szerencsésnek. Éppúgy nem, mintha valamely, a két világháború között kibontakozó, de ma is továbbépülő oeuvre monografikus feldolgozását zárnánk le a fenti dátummal. A szentendrei művészet problémája élő, aktuális probléma, nem csupán művészettörténeti, hanem kifejezetten élőművészeti, sőt, ha úgy tetszik, művészetpolitikai vonatkozásban is. Ezzel természetesen a jelölt teljesen tisztában van. Erre nemcsak témaválasztása utal, hanem dolgozatának egyik-másik megállapítása is. Ezekből idézek néhányat: „Ma rejtett vita folyik, ki az igazi szentendrei festő, Barcsay-e, Bánovszky, vagy Vajda, és e vita mögött valami olyan felfogás húzódik meg, mintha szentendrei festőnek lenni egyben különös művészi értéket hordozó dolog lenne. E vitatkozásnak megvan a maga reális oka . . . az 1950-es évek végén és a hatvanas évek elején — a szentendrei festészet a haladó polgári törekvések egy bizonyos, az 50-es évek dogmatikus kultúrpolitikája által elhanyagolt, jelenkori művészeti problémáinkhoz igen közelálló művészet publikálására adott alkalmat, és csaknem kizárólag ezen a témakörön belül került be kutatási területünkbe a 30-as évek haladó művészetének egyik fejlődési vonala. Így alakult ki valamilyen félresiklott gondolatmenet folytán, hogy íme a szentendrei festészetet keresztül be lehet mutatni bizonyos modern törekvéseket. Holott e törekvések tetemes része zajlott Szentendrén kívül, csak hát egyszerűen ehhez más, új problémákort kellene felismerni.” (272. o.) Haulisch Lenke mai, általa helytelennek ítélt nézetekkel vitázva szögezi le: „Szentendrei festőnek lenni, Szentendrén festeni, szentendrei témát választani, sőt ezzel kapcsolatos elméletet kreálni egyszerűen történeti kategóriát és nem értékkategóriát jelent.” (272. o.) Nem értek

egyet X. Y-nal (Németh Lajossal) abban, mondja más-helyütt, „hogy csakis Szentendrén jöhetett volna létre bármelyik itt dolgozó művész festésze”. Véleménye szerint „Szentendre egész véletlenül lett — Starzsinszky szervezése jóvoltából — színhelye azoknak a belülről, illetve a történeti viszonyoktól motivált vándorlási kényszernek, melyet Fényes Adolf, Krúdy, Vas István, de pl. Korniss, Vajda, sőt Kállai Ernő Óbudán, a Tabánban, vagy más helyeken hajtottak végre(!) lehetőleg este és holdvilágnál, és amelynek olyan számos irodalmi emléke maradt fenn. Szentendre realitása kevésbé volt fontos annak a hangulatnak felidézésében, melyet jobb híján másutt is pótolni tudtak”. (312. o.) Ugyanazzal a szerzővel vitázva állapítja meg: „A szentendrei festészet nem avantgarde olyan értelemben, mint a megelőző és párhuzamos izmusok, melyek a valóság egy-egy aspektusát abszolutizálták.” Nem ért egyet azzal, „hogy a szentendrei festészet bármelyik képviselőjében is az avantgarde második hullámát jelentené nálunk.” (312. o.) És — a teljesség kedvéért — még két idézet: 1. „A hírlapi irodalom által az utóbbi években kreált ún. Vajda körnek korszakunkban nem találjuk nyomát.” (291. o.) 2. „E nem egészében körvonalazott programot (Korniss Dezső szentendrei programjáról van szó — K. S.) bizonyos okok folytán, melynek taglalására itt nem térhetünk ki (miért nem? — K. S.), az utóbbi időben a zsurnalisztika Vajda Lajosnak tulajdonítja, jóllehet a levelezéséből, melyet gyakran idéznek, nem ez derül ki: *Szentendrén Korniss elképzeléseit magáévá tette az 1935–36-os években, ezért is közli ezeket a rátalálás izgalmaiban menyasszonyával, akivel korábbi együttléteik alatt erről nem beszélt. Korniss és Vajda 1937-től szétváló útja pontosan mutatja a nézetkülönbségeket.*”

A téma aktualitását, a problémák relevanciáját tehát jól látja a jelölt, a tárgyalás 1945-tel mégis befejeződik. Ezt nehéz elfogadni, még akkor is, ha témajóváhangyása esetleg ilyen értelemben történt annak idején. Úgy vélem, a terjedelmi okokra való hivatkozás itt nem elégséges. A disszertáció a jelenlegi formájában sem túlságosan hosszú, más, a jelenleginél esetleg szorosabb szerkezettel pedig ez a kérdés feltétlenül megoldható lett volna. Az értekezés, valamint a szerző egyéb munkáinak ismeretében nyugodtan mondhatom, hogy felkészültsége, tudása, a témát érintő tájékozottsága lehetővé tette volna, hogy a változott társadalmi-történeti körülmények között is megvizsgálja a korábbi korszak tanulmányozása alapján leszűrt megállapítások érvényességét, illetőleg azok módosulását. Annál inkább szükség lett volna erre, mert az általa — szerintem helytelenül — „hírlapi irodalomnak”, „zsurnalisztikának” minősített, tehát némiképp lebecsült, Szentendrével foglalkozó szakirodalomban már találkozhattunk a 45 utáni periódus korszakolására tett kísérlettel, különböző problémafelvételével, amelyekkel kapcsolatban kíváncsot lett volna véleményét formálnia. A 45-ös lehatárolásra vonatkozó észrevételeimet nem tettem volna szóvá, ha a szerző akár a bevezetésben, akár egy összegezésben, utószóban, kiténtésben érinti, illetve összefoglalja a későbbi időszakra vonatkozó nézeteit is. Ennek elmulasztását konstatálva viszont arra kérem, hogy válaszában szenteljen kicsit bővebb



passzust a 45 utáni szentendrei festészet problémáinak.

Visszatérve a fentebbi idézetekre, meg kell jegyezni, hogy ezeket kivétel nélkül a Jegyzetek-ből vettem, s az említett „a teljesség kedvéért” azt jelenti, hogy a jelöltnek a kérdéssel foglalkozó mai szerzők közelmúltban megjelent megállapításait érintő, közvetlen vélekedését teljes számban és terjedelemben idéztem a dolgozatból. Nem titkolom, azért tettem ezt, hogy fontosságukat aláhúzzam, és hasonló indításból mondom, hogy helyük nem a jegyzetek között, hanem például a Bevezetésben lett volna. Az Előszó és a Bevezetés egyébként jelen formájában az értekezés legátadhatóbb pontjait nyújtja, teljesen feleslegesen. Az egyik — az Előszó — szükségtelen, mivel sok vonatkozásban megegyezik, nemcsak formáját, szerepét, hanem részben tartalmát vizsgálva is, a Bevezetéssel. Lényegét tekintve viszont mindkettő valószínűs anti „captatio benevolentiae”. Nemhogy jóindulatot, bizalmat keltene az olvasóban, hanem ellenkezőleg, enyhe bizalmatlanságot ébreszt benne — hadd tegyem hozzá — alaptalanul. Feltehetőleg ezeket írta meg a szerző legutoljára, és mintha nem bízott volna eléggé saját teljesítményében, az értékesebb anyagok mellé még jó néhány kacsatot szórt a mérleg serpenyőjébe, amivel a súlyt nem növelte, de az értékeket némileg sikerült eltakarni. Néhány mondatot idézek ennek illusztrálására: „A feldolgozás dialektikus történeti módszerrel törekszik feltárni a pozitívista módon felkutatott tényanyagban rejlő összefüggéseket és a belőlük levonható következtetést. Szakmai előzménye Pogány Ö. Gábor munkássága, Mihail Alpatov és Mario Micheli marxista elkötelezettségű történeti feldolgozásai.” Ami a módszerre vonatkozó kijelentést illeti, azzal természetesen egyet lehet érteni, ám bár mindig jobb, ha ez a módszer tényleges alkalmazásra s nem nyilatkozatba kerül, a „pozitívista módon” kitétel azonban feltétlenül elhagyható lett volna. Hogy a szerző mire gondolt, azt sejtsem, éppen ezért a megfogalmazást jól pótolhatónak vélem például a „kellő körültekintéssel, széleskörűen, a szükségesség alaposággal” stb. felkutatott tényanyag említésével. A szakmai előzmények megjelölése helyett is jobb lett volna talán — a neveket olvasva —, ha mondjuk példaképeiről vagy egész egyszerűen az aspiránsvezetőiről beszél, hiszen Pogány, Alpatov és a később említésre kerülő Fülep Lajos ily módon is segítették a jelölt munkájának megszületését. Igaz, Mario de Micheli nem tartozott közéjük.

Fülepkel kapcsolatban a szerző elmondja, hogy munkája „a művészettörténeti módszer folyamatosságát az ő objektív idealista dialektikus gondolkodásán keresztül tartja a múlttal”, s hogy az a két alapfogalom, melyre Fülep nagyhatalmú, 1922-ben kiadott (nem 1923-ban? K. S.) Magyar Művészet-ét építette, e munkának is fő kiinduló gondolata: a művészetek közössége és folyamatossága. „A mi tudatunkban azonban — teszi hozzá Haulisch Lenke — mindez természetesen párosul a történeti közösséggel és folyamatossággal általában. Éppen mint Fülep Lajos, valljuk ezek objektivitását és azt, hogy nem ezt az objektivitást teszi kétségessé, ha munkánkban nem maradéktalanul derülne ki — csupán saját gyengeségünket, fogyatékosságunkat bizonyítaná.” Fúcsa, de a szerény befejezés ellenére az egész bekezdésnek inkább szerénytelen kicsengése van, melyet az ugyancsak szerénységet kifejezni hivatott többszám még csak felerősít. (Egyébként az egyes és többszám ilyen értelmű használata az egész dolgozatot át keveredik, szükségtelen modorossággal terhelve a fogalmazást.)

Az Előszóban a jelölt meghatározza munkája műfaját is. Ezt illetően természetesen nyilatkozhat, nem szabadna azonban megfedkeznie arról, hogy művének műfaja kandidátusi értekezés, amelynek nem csupán tartalmi, hanem eléggé szigorúan meghatározott formai követelményei is vannak, és amely követelményeknek különben ez az értekezés nagyjából — azaz némi szerkezeti lazaságtól, pongyolaságtól eltekintve — meg is felel. Azt, hogy dokumentumokra támaszkodik, természetesen vehetjük: semmiképpen sem olyan novum ez, a művészettörténetben sem, hogy a szerzőnek magának

kell előrebocsátania, az pedig, hogy dokumentumokat közül is, jó, szükséges, de ha kandidátusi értekezés mellett, ebben a formában, elsőként tette volna is, jobb, ha a tett értékelését a bírálók végzik el. Nagyon egyet lehet érteni azzal, hogy a „társadalomtudományokban az egymástól átvett, eltorzult, elhomályosult szubjektivistá ítéleteket újra szembesíteni kell” az eredeti forrásokkal, dokumentumokkal — s hozzátehetném: a művekkel —, de nem ismételném a szerző idézőjelbe tett „tisztáforrással” kifejezését, mivel ezt — tudomásom szerint — a népdalkincsre érti a zenetörténet, másrészt — a szerző által használt értelemben tekintve — ezek a források szinte sohasem annyira tisztá források, hogy vízüket forralatlanul lehetne inni, azaz bizonyos kritikai szemlélet feltétlenül szükséges a felhasználásuknál.

Az Előszó mindössze két és fél gépelt oldal, de sző esik még benne a strukturalizmusról is. Törekvése — mint a jelölt mondja — „egybefutott az elmúlt évek kutatási módszerének egyik fő jellegzetességével: nem elszigetelt jelenségek, kiemelkedő művészegyeniségek, — hanem bizonyos szerkezetek, struktúrák mozgásának vizsgálatával, amely nemcsak az irodalomtörténetben, hanem pl. az etnológiában (C. Lévi-Strauss), de még az exakt (1) tudományokban, matematikában, fizikában, kémiában is jelentkeztek...”. Nem érzem magam hivatottnak a strukturalizmus kérdéseiben való állásfoglalásra, annyit azonban meg merek kockáztatni, hogy a fenti idézet nem egészen világos, s akkor sem lenne az, ha folytattam volna az idézést. Nem világos, bár a jelölt névszerint említi Lévy-Strauss-t, és a módszer szót is leírja, hogy a strukturalizmussal valóban mint módszerrel „futott egybe” az ő törekvése, netán a strukturalizmus mint filozófiát érzi közel magához, vagy egyszerűen, a névtől, elnevezéstől függetlenül, az eredeti, azaz „szerkezet, rendszer” értelemben használja a struktúra kifejezést. Tegyük fel, hogy ez utóbbiról van szó, de még ebben az esetben is meg kell kérdőjelezni az „elszigetelt jelenség” meghatározást, hiszen egy szerkezeten, rendszeren belül minden rész, elem, jelenség szorosan összefügg egymással, tehát egyik sem „elszigetelt”, de pláne kérdőjelet kell tennünk, ha a kiemelkedő „művészegyeniséget” sorolja az elszigetelt jelenségek közé. A strukturalizmus terén való járatlanságom ellenére még azt is bátorodom leírni, hogy a dialektikus történelmi materializmus, a pozitívizmus és a strukturalizmus módszereinek, elveinek együttes alkalmazása, az összeegyeztetésükre való kísérlet igen kockázatos vállalkozás.

Azt hiszem ideje kijelentenem, hogy mondanivalómat igyekszem a továbbiakban rövidre fogni. Így a Bevezetésből már csak néhány problémát ragadok ki. Teljesen egyetérthetünk azzal, amit a két világháború közötti művészet kutatása terén máig tapasztalható mulasztásokról, hiányokról olvashatunk, egyet lehet érteni Pogány Ö. Gábor: A magyar festészet forradalmairól c. könyvének értékelésével is. (Csupán a „vitathatatlan bájú” kitélt hagytam volna el.) Kissé bővebben kell viszont időznöm az alábbiaknál: „Polgári művészeti csoportosulást választottam vizsgálatom tárgyául, mert a magyar művészet folyamatos, szerves fejlődését ebben az időben természetesen az osztály biztosította, szocialista művészetünk is ebből nőtt ki.” A fogalmazás — és nyilvánvalóan a gondolat is — zavaros. Miből nőtt ki tulajdonképpen szocialista művészetünk? A polgári osztályból? Vagy a magyar művészet folyamatos, szerves fejlődéséből, amelyet a polgári osztály biztosított? Nem leszünk okosabbak akkor sem, ha tovább olvassuk a szöveget. Arról beszél a szerző, hogy kisebb tehetségeknél, ha mindössze művekből ítélünk, olykor szinte megvonhatatlan a határ (ti. a szocialista és a polgári művész között). „A mesterség művelésének eszközeit ugyanis csak onnan vehették, ahol azok kialakulva voltak — a mesterségbeli eszközök szuverén használata azonban nem mindenkinek adatott. Jellemző pl. hogy éppen a szocialista törekvések szakmai folytonossága híján kapcsolódott a Szocialista Képzőművészek Csoportjának néhány fiatal tagja a harmincas évek folyamán Szentendréhez, itt ugyanis kialakult egy viszonylagosan progresszív, iskolásan elsajátítható művészi gyakorlat.” Ez az okfejtés éppen olyan zavaros, mint a fen-



tebbi állítás, s legfeljebb azt mutatja, hogy a szerző homályosan lát és fogalmaz a szakmai, mesterségbeli kérdések, a művészi gyakorlat és a szocialista művészet eszméi, lényegi vonatkozásai tekintetében is. Mellesleg nem hiszem, sőt az értekezés ismeretében nem hiszem, hogy a Szocialista Képzőművészek csoportjának említett tagjai „éppen a szocialista törekvések szakmai folytonossága híján” kapcsolódtak Szentendréhez, illetve ha így lenne, az sem bizonyítaná a szocialista művészetnek a polgáriból való kinövését. Ami pedig a polgári csoportosulást mint feldolgozási témát illeti, ezért teljességgel felesleges mentegetőzni. Az érintett kérdésben egyébként, azaz a szocialista művészet és polgári művészet összefüggéseinek kérdésében, a téma fontossága miatt, kérem a jelölt bővebb, és a fentieknél egyértelműbb véleményét.

Igen figyelemreméltó viszont a Bevezetésben olvasható és a szerző korábbi álláspontját is revideáló megállapítás, mely szerint a szentendreiak összetartó jellegzetességét az odatartozók magatartásában látja megfoghatónak, mely magatartás viszont — mint írja — „a két világháború között Európaszerte (Amerikában is) feltehető neoromantikus áramlat sajátos hazai változatának tekinthető”.

A dolgozat tulajdonképpeni első része hét fejezetre oszlik, s ezekben Szentendre első festő felfedezőitől a művésztelep, pontosabban a Szentendrei Festők Társaságának, majd a városba látogató, átmenetileg ott dolgozó festők vonatkozó munkásságának lexikális tömörséggel fogalmazott ismertetését, a telep voltaképpeni történetét olvashatjuk. Kritikai észrevételem ezzel a terjedelemben jóval nagyobb résszel (153 gépelt oldal) kapcsolatban lényegesen kevesebb, mint amit eddig kénytelen voltam szóvá tenni. Persze azért ilyen is van. Például az, hogy a szerző Fialka Olga születési dátumára külön felhívja a figyelmet, mondván, hogy ez először kerül közlésre a szakirodalomban, halálozási dátuma ugyanakkor hiányos, s vannak művészek, akiknél ezek az adatok teljesen hiányoznak (még Elekfy Jenőé is), de ezekre vonatkozó indoklást, magyarázatot már hiába keresnénk a jegyzetekben. A dátumokat illetően tehát kicsit nagyobb következetesség lett volna kívánatos.

Ez a rész azonban nem egyszerű adatközlő funkciót tölt be. Összefoglaló részében, különösen a Szentendrei Festők Társaságának megalakulását és működését tárgyaló húsz oldalon a két világháború közötti korszak művészetének nem egy sajátosságáról találunk helytálló, tartalmas gondolatokat rögzítő megállapítást. Véleményem szerint a jelölt helyesen ragadja meg a nagybányai tájfestészet és a későbbi évek „intézményesített plein air”-jének tartalmi különbözőségét (46. o.), mikor ezt írja: „Az 1920-as években a természet egyszerű lírai lefestése mint eszméi célkitűzés már semmit sem jelent, és művészi gyakorlatában alig is képes hordozni azt a gyengéd áhitatot, ami a 19. század végén még vele járt.” Igen találóan érzem a Társaság nyolc alapító tagjára általában érvényesnek mondott megfogalmazását: „Ebből a sem avantgarde, sem konzervatív, sem szertelen, sem primitív, lényegében már ifjan vállalt középkereset magatartásból sok minden kialakulhatott és ki is alakult az elkövetkező évek folyamán, csak olyan nyugtalanító rendbontás nem, amit pl. Boromisza (akinek Haulisch igazságot szolgáltat — K. S.) tevékenysége okozott. Hangoztatott függetlenségükben benne rejtett a külvilágtól való elzárkózás, az énbé fordulás éppen úgy, mint az előnyösebb helyzetekért való fölkinálkozás, — amint ezeket a változatokat meg is figyelhetjük a nyolc alapítótag további tevékenységét vizsgálva a Paizs Goebel Jenő és Jeges Ernő, mint két pólus között kialakuló skálán. Ez a függetlenség a bethleni konszolidáció áll-liberalizmusának tipikus terméke.” (47–48. o.) Hasonlóan találó a következő megfogalmazás is: „A nyolc alapítótag művészete, ha átvette is a nagybányaiak természet-élvűségét, és ebben az időben főműfajául a tájképet — érzelmét nem nagyon észrevehetően hordozott. Sem borúsát, sem derűjét. Tartózkodó és merev ebben a vonatkozásban, a további fejleményekre vár, hogy érzelmeit tükrözi, tett ezekben az időkben.”

Igen jól sikerült az 1930-as kiállítás értékelése, a különböző hatásokból eredő törekvések elválasztása, s helytállónak tűnik a második, 1939-es tárlaté is, melyben egyebek között Heintz-ről, Jegesről, általában az ún. Római iskoláról szólván ezeket írja: „A 20. századi művészeti izmusoknak felhasználásával álszintézist, álépítményt hoznak létre, amely reprezentációs igényével és történeti-vallásos témaválasztásával szépen illeszkedik a kor látszólag új típusú, valójában már a századfordulón is retrográd keresztény-nemzeti ideológiájához. Nem véletlen, hogy több festményük témaválasztása csaknem azonos a századforduló monarchikus szellemében készült Benczúr képekkel...”

Az ilyen jellegű idézetek sorát bőven lehetne folytatni, s mindez azt mutatja, hogy Haulisch jól ismeri tárgyait, a vizsgált korszak lényegi sajátosságait. Jó meglátásait, a szélesebb összefüggésekre figyelő és azokat meg is ragadó észrevételeit — az idézett mondatok tanúsága szerint — nemcsak megfelelő, hanem lendületes, plasztikus fogalmazásban tudja közölni.

A lexikális részben az egyik legtalálhatóbb képet Paizs Goebel Jenőről rajzolja, érthetően, hiszen mögötte ott van a Goebel kiállítás rendezése és az 1968-ban napvilágot látott önálló tanulmány. Nagyszerűen találja meg például a festő harmincas évek közepére datálható stílusváltásának lényegét, mikor megállapítja: „A sejtelmest, a szuggerálót a bizonyosság váltja fel.” Barcsaynál viszont kicsit soknak érzem az elődök, előzmények felsorolását (ami így kiragadva természetesen a ténylegesnél kicsit nyersebben hangzik): Madarász, Munkácsy, a Nyolcak és Nemes Lampérth, Nagy Balogh, Nagy István, Koszta és Derkovits szerepelnek ebben a névsorban, különböző összefüggésekben. Általában sokat idéz itt; idézetekkel jelzi a festő fejlődését, stílusának alakulását. Érdekes megfigyelést rögzít Ónody-val kapcsolatban: „A posztnagybányaiak a nagybányai festészetre támaszkodva alakítottak ki egy szubjektivistát, csak látszólagosan természetelvű művészetet, Ónody ellenben közvetlenül a természethez nyúl, azt itatja át líraisággal, így bizonyos objektivitásra törekszik. Ez által lesz régiesebb, mert a kor a szubjektivitás hangsúlyozásának kora pozitív és negatív értelemben egyaránt.” Hogy ez a szubjektivitás mennyiben mondható pozitívnak és mennyiben negatív, ezzel a szerző eléggé bőven foglalkozik a későbbiek során, s munkájának egészét tekintve — úgy vélem — helyes állásponton van e sajátos passzív rezisztencia megítélésében. Tornyaiak kapcsolatban (néhol kissé zavarosan) így fogalmaz: „E szubjektivitás, mely a kor és ezen belül a szentendrei festészet egyik fő jellemzője lesz, Tornyai esetében még a múlt századi romantikában hordja(!) gyökereit, itt azonban összetalálkozik korszakának őt(?) megerősítő újhullámmal, az expresszionizmussal. Ez utóbbi látszólag szubjektívebb, mint látni fogjuk, éppen ekkor, a harmincas évek elején, a hivatalosan konstruktív jelszóval alátámasztott Gömbös miniszterelnöksége alatt előtérbe lépő erőszakszervezet idején a társadalmi ellenhatás hordozója. (Gondolom, a jelölt is egyetért azzal, hogy nem az egyetlen és nem a leghatékonyabb hordozója. — K. S.) Az idős Tornyai művészete talán a legelvénebben tükrözi a szentendrei festészetben látensan meglevő progresszív gondolatot: a szocialista eszmékből származó, de visszajára fordított konstruktivitás idején az emberellenes szervezethez az „én”-t állítja szembe, miközben egy emberléptékű szervezethez gondolatát jelzi a háttérben. Nem véletlen, hogy a harmincas évek folyamán e rejtett szerkezet megtartása mellett a szubjektivizálódás, feloldódás irányában alakul majd tovább a szentendrei fiatalok művészete is a progresszív oldalon, míg a jobboldalon az álkonstrukció erősödik.” (113. o.)

Haulisch dolgozatának mozaikokból összerakott szerkezte, azaz a szentendrei vonatkozású életműveknek (és életművek szentendrei vonatkozásainak) egymás utáni ismertetése a „Szentendre, mint topográfiai fogalom” felfogásból adódik, mondhatni szükségszerűen. Így persze — a munka nagyobb részében — a szerzőnek kevesebb módja nyílik az egyes oeuvre-ök, esetleg egyes művek konkrétabb összefüggéseinek, a rokon vonásoknak vagy



éppen az ellentétes törekvéseknek a feltárására, elemzésére, megmutatására. Az erre való igyekezet azonban megvan. Hogy éppen egy kevésbé sikerült példát hozzak, megemlítem a Barcsay és Dési Huber művészetének összevetését. A rokoníthatóságot nem vitatom, de az alábbi megfogalmazást kissé naivnak találok: „Barcsay kezében igazat beszél az anyag, Dési Huber pedig az 'anyag gyermekeit' kívánja megszólaltatni és szolgálni.” (116. o.) Szeretném kiemelni Korniss, Vajda és Ámos útjának, művészetük lényegi vonásainak találó felvázolását. Néhány zavaró mozzanatra, fogalmazásbeli pongyolaságra azonban kénytelen vagyok rámutatni. Korniss mestereit „bizonyos liberális engedékenységgel” jellemezte (117. o.). Korniss „az európai avantgarde eredményeit bizonyos szociális vonatkozású szintézisbe próbálta foglalni” (118. o.). „1937-től bizonyos oldódást találunk az ő művészetében is” (119. o.). Korniss először, 1934-ben, „valamilyen romantikus elképzelés hozta Szentendrére”. „... Elképzelése az volt, hogy e város bizonyos motívumain keresztül(!) speciálisan magyar korszerű kifejezési formát hozzon létre” (119/120. o.). Jellemző művészetére „bizonyos csapongó, szubjektív, esetleges... érzelmvilág” (121. o.). „Nála is jelentkeznek bizonyos lírai szubjektivitás” (122. o.). Vajda Lajos „Párizsból hazatérve itthon egyedül Korniss Dezsőhöz tudott kapcsolódni, akinek művészi szándékai az egyetemes művészet progresszív törekvéseibe való kapcsolódás igényével valahol érintkeznek az ő célkitűzéseivel” (124. o.). Szentendre sok nemzetiségű városa és emlékei különösen alkalmasak arra, hogy inspirálják Vajda elképzelését, „mely valahol találkozott a kelet-közép-európai(?) kultúra egymást áthatásának felismerésével” (126. o.). Olvashatunk itt még „valamilyen ideológiai azonosulási szándékról” (126. o.), „valamilyen irracionálisról” (127. o.) és „valamilyen elvont közösségről” (127. o.). A sort folytatni lehetne, de az efféle megfogalmazások közül már csak egyet idézek: Vajda Júlia művei „valamilyen visszatartott(?) expresszivitással színezik a szentendrei festészet eddigi eredményeit”. Így tömörítve ezek a „bizonyos, valahol, valamilyen” szavak egyenesen groteszk hatást keltenek, de nem kevésbé azok az eredeti szövegben. Feltétlenül kárára vannak a munka egyébként meglevő hitelének, komolyságának, és — pontosan ezek a jelzők — kissé ellentétes hatásúak a szerző tudatos és eléggé következetesen végig is vitt tényfeltáró, mítosz-ozlató módszerével.

Az értekezés helyesen törekszik arra, hogy a Szocialista Képzőművészek csoportjáról szólva rámutasson a csoporton belül kialakuló „művészetszemléleti” különbségekre. Egy modernebb és egy konzervatívabb szárnyról is beszél a jelölt, amit általánosságban el is lehet fogadni. Egyik konkrét megfogalmazását azonban meg kell kérdőjelezni. Beck Juditól azt mondja: „Témaválasztásában Nagy Balogh, Derkovits útján halad, amivel a Szocialista Képzőművészek Csoportjának konzervatívabb szárnyához közelít.” (144. o.) Derkovits és konzervativizmus? Lehet ezt a nevet és ezt a fogalmat bármilyen vonatkozásban összekapcsolni? Úgy vélem, semmiképpen sem. A Szocialista Képzőművészek csoportjának akár „legmodernebb” törekvései sem múlják felül Derkovits művészetének tartalmi-formai korszerűségét, ha úgy tetszik, modernségét.

Az opponensi véleménynek a vonatkozó rendelkezések értelmében tételesen ki kell térnie arra, milyen új tudományos eredményekre épül az értekezés, pontosabban mit ismer el az opponens annak. A jelölt ilyen értelemben megkönnyítette a feladatomat, mikor téziseiben elvégzi a tételes felsorolást. Ezzel már csak egyet kell érteni, megismételni talán felesleges is. A második „először”-nél azonban meg kell állnom. Azt írja a szerző, hogy — dolgozata „először publikálja a szentendrei művésztelep gondolatának a Magyar Tanácsköztársaság idejében való létrejöttét...”. A disszertáció 226. oldalán található jegyzetben pedig ez áll egyebek között: „Szjő Béla művészettörténész, a Magyar Nemzeti Galéria adattárosa hívta fel a figyelmünket az ezennel is köszönettel nyugtázott adalékról, miszerint a Tanácsköztársaság idejéhez is kapcsolható lenne bizonyos képzőművészeti ténykedés

Szentendrére.” Ezután szó szerint idézi s tudomása szerint ezzel először publikálja a vonatkozó dokumentumot. Őszintén sajnálom, hogy fel kell hívnom a szerző figyelmét a Művészettörténeti Dokumentációs Központ forráskiadványainak I. kötetére, mely „A Magyar Tanácsköztársaság képzőművészeti élete” címet viseli (megjelent Budapesten, 1960-ban), s melynek 52. oldalán szó szerint olvasható a Szjő Béla jóvoltából „először” publikált adalék.

Az értekezés mintegy ötven oldalas második része a „Conclusio — A stílus” címet viseli. (De miért nem Konklúzió?) Öt fejezete átfogó képet ad az 1930–1945 közötti időszak immár együttesen is jellemezhető szentendrei festészetéről. A tömör, nagyvonalú áttekintés a korszak magyar művészetének, a társadalmi politikai helyzetnek, valamint a korabeli egyetemes művészet problémáinak kellő ismeretén alapul. A jelölt jól látja és kitűnően jellemzi a „fasizálódó államok hivatalos művészetének álszintézisét és a különféle haladó szellemű művészek erőfeszítéseit egy emberibb léptékű teljesség megteremtésére”, majd a harmadik, „köztes csoport” tevékenységét, „amelyik a polgári individualizmus jegyében fogant javaslatok széles skáláját ajánlotta megoldásnak: a beleenyugvás, irracionális vezérelv keresés, profétizmus és menekülés különféle formáit”, amelyek közé tartozott — mint a szerző megállapítja — „a Grasham társaság éppen úgy, mint a szentendrei festészet két világháború között kialakult stílustendenciája”. (175–176. o.) A tárgyalt csoportosulás jellegének hasonló értelmű meghatározása többször visszatér az egymást követő fejezetekben, találó, érzékletes fogalmazásban. (186, 215. o.) Jó a szentendrei „alapjában romantikus magatartásmódjának” (182. o.), ill. e magatartás jellemző jegyeinek felsorakoztatása és kifejtése: a tájképnek mint műfajnak a fetiszizálása, az antropomorfizált motívumok alkalmazása, a vonzódás a népművészethez, a vándorlási kényszer, a művészet-vallás eszméje.

Az egészében tehát jólak ítelhető összefoglalás, elemzés során azonban olykor a már tapasztalt és érzékeltetett felszínesség, pongyolaság tünetei is konstatálhatók. A fogalmazásbeli pontatlanságok idézésétől már eltekintek, s csupán egy, a lényeget inkább érintő kétségemnek adok kifejezést. Ezt írja a szerző: „A szentendrei baloldal által kialakított magatartásmód ismeretelméleti hátterét Friedrich Nietzsche és Sigmund Freud munkái által véljük elsősorban meghatározottnak.” (194. o.) Az állítást természetesen megpróbálja bizonyítani is, logikája azonban kicsit elgyengül. Legnagyobb gyengesége az, hogy nem a művek elemzésén alapszik, hanem olyan megállapításokon, hogy pl. Ámos Imrének „egyik legkedvesebb könyve volt az Also sprach Zarathustra, amit Dési Huber István is el akar(!) olvasni.” — ennyi volna a hatás közvetlen útja, a közvetett út pedig az, hogy a szentendrei körében „keresetté váltak... a Nietzsche szemléletét is alakító, illetve a Nietzsche hivatkozó, az ő hatását magukon viselő művek”. Így pl. „Korniss művészi világának egyik formálóját J. J. Rousseau-ban látta, akit viszont Nietzsche egyik előzményének tekintenek” — továbbá: „Nietzsche költészetére és zeneszerzői munkásságára hatással volt Petőfi és Liszt művészete, Petőfi pedig pl. a keveset olvasó Barcsaynak egyik legtöbbet forgatott költője. Nagy hatással volt Nietzsche Bartók Béla, Babits, Kosztolányi, Juhász Gyula művészi alakulására, — ők pedig még szélesebb körben kedveltek a szentendrei körében.” (194. o.) Nos, bizonyításnak ez nagyon kevés, és mint ilyen erősen vitatható. Arról nem is beszélek, hogy Babits, Juhász Gyula, Kosztolányi költészetének Nietzsche-i befolyásoltságával kapcsolatban bizonyára van irodalomtörténetünkben frissebb s talán helytállóbb vizsgálat is, mint a szerző által hivatkozási alapul szolgáló Lengyel Béla mű, de Lengyel könyvében is található elgondolkodásra késztető idézet, nevezetesen pl. Kosztolányi egyik, Juhász Gyulához intézett leveléből: „Dobja el Nietzschét és vegye elő Platót!” (Lengyel Béla: Nietzsche magyar utókor, Budapest, 1938. 64. o.)

A jegyzetekkel kapcsolatban meg kell állapítanom, hogy igen nehezen kezelhetők a fejezetenként újrakezdett



számozás és a tartalomjegyzékből hiányzó oldalszámozás miatt. Érdemben pedig annyit, hogy lényegesen csökkenthető lett volna a jegyzetek túlzott aránya, ha a szerző nem hivatkozott annyit saját korábbi műveire (s esetleg csak ott utal rájuk konkrétan, ahol például korábbi álláspontját korrigálja), s ha megtalálja a módját annak is,

hogy kevesebbszer írja le ezt az utalást: „Haulisch Lenke archívuma”.

Végezetül annyit, hogy a mű kétségtelen erényei, eredményei — a jelzett, elsősorban fogalmazásbeli, formai kifogások ellenére — feltétlenül indokolták teszik a dolgozatnak mint kandidátusi értekezésnek vitára bocsátását.

## MOLNÁR LÁSZLÓ OPPONENSI VÉLEMÉNYE

A hazai festészet XX. századi történetében jelentős szerepet vivő szentendrei művésztelep tevékenységéről készített dolgozat újabb eredménye művészettörténetünk egyre dinamikusabb fejlődésének. E megállapítás sommás értékét nem csökkentíti az a tény, hogy a szerző 1945-tel megszaktította a feldolgozást. Ebben a vonatkozásban is egészen tekintjük és a teljességre való törekvés iránti célkitűzést maradéktalanul megvalósítónak. Azok a történelmi és társadalmi körülmények, amelyek a szentendrei telepet, majd annak tevékenysége során létrejövő szentendrei festészetet létrehozták, 1945-tel valóban megváltoztak. — Az elmúlt két és fél évtized emlékéanyagának tanulmányozása bizonyítja, hogy más társadalmi viszonyok között fejlődött a művészet, és másként alakult mind a művésztelep, mind a szentendrei festészet az előbbi korszakhoz mérten. Más igények és arányok ismeretében mérhető ma egész festészetünk fejlődési szakaszaihoz, összességében eredményeihez, jelenlegi állapothoz.

A kutatás és feldolgozás módszerében számos új vonást tartalmaz a disszertáció mind az emlékéanyag, mind a társadalmi összefüggések megismerése tekintetében. Elsősorban a tudományos módszer vizsgálata az opponens feladata annak megállapítására, hogy valóban új művészettörténeti eredmények létrehozója-e a jelölt. A feldolgozott anyag a művészettörténet-tudománnyal szembeni elvárás igényességével mérve a szentendrei festészet helyes értékelését nyújtja a XX. századi festészetünk fejlődésének történeti folyamatában.

### I

Miben új a módszer, amely az összességében alig több mint két és fél évtizedes időszakot vizsgálja? Szentendre nem hasonlítható sem az öt megelőző Nagybányához vagy Szolnokhoz, de a többé-kevésbé kortársként működő Kecskeméthez sem. Az indoklásnál, a különbözőségek genezisének kutatásánál olyan tényezők bukkannak elő, mint a fővároshoz való közelség, a kedvező közlekedési viszonyok és földrajzi adottságok. — Egy történelmi korszak vége; fordulat, társadalmi átalakulás kezdete. — A fejlődést visszatartó tényezők sorozata — amivel a két világháború közötti időszakot általában idézik — negatív előjel ellenére is korszakhatárnak tekinthető a témával kapcsolatban. — A polgári fejlődés polarizálódási folyamata, amely következményeiben a festészetre is hasonló hatással volt. — A nagyvárostól való elvonulás, a kikapcsolódás lehetőségének keresése, még anyagi áldozatok vállalása esetében is elhatároló jelenség.

A szentendrei telep előtörténete, a nyári festőiskolák kellékeknek, mint a születést kísérő járulékoknak tekinthetők, s a szerző, helyesen, így nagyobb jelentőséget nem is tulajdonít azoknak. A létrejövés körülményeinek ilyen vizsgálata, az indítékok kutatása ebben az esetben nem koncentráldott egyetlen személy vagy akár egyetlen időpont, esemény megjelenésére, hanem a többindítékú gyújtópontok fokozatos felvillanásának egybeesése jelenti a deklarált 1918-at mint a szentendrei művésztelep és festők társasága alakulásának idejét, következményeként a szentendrei festészet születését.

Alapvetőnek tekintjük az ebben az irányban végzett kutatásokat, valamint a levont következtetéseket. Így az alapításnak a fejlődés folyamatában való helyes vizsgálata nemcsak kiinduló pontja a dolgozatnak, hanem mindvégig — egyes halványabb részekről eltekintve — következetesen végig vitt módszere. A továbbiakban a szentendrei festészet alakulásának vizsgálatánál is megfigyelhető, érzékenyen kitapintható az a sokoldalú és

széleslátószögű kitekintés, ahogyan az egyes személyek szentendrei megjelenését, majd ottani tevékenységét, esetleg csak futó, pillanatnyi kapcsolatát bemutatja.

A pontos kronológiai rendben felsorakoztatott festők Szentendrével kapcsolatos életrajzainak sorozata magában véve is elismerést érdemlő, a teljesség szintjét elérő kutatási eredmény. Ez esetben feltétlen helyes, hogy olyanok is megemlítésre kerültek, akik esetleg egyetlen alkalommal rándultak ki és olyanok is, akik — ha szabad jelen helyen ezt a kifejezést használni — csak szimpatizáltak Szentendrével — egyik vagy másik festővel — vagy figyelemmel, és kérdőjellel kísérték a telep munkásságát. Ilyen expozícióban — nem csupán az alapítókra, vagy későbbiekre, a vendégekre korlátozva — élesebb megvilágításba került a telep és festésze. Ezzel együtt ismételt az előző gondolathoz visszatérve — az állandó mozgásban és a külső világgal való kapcsolatokban az arányok is érzékelhetőbbé váltak. A nyolc alapító mindvégig szenvedélyes magatartása, többségük polgári indítása és világnézete ellenére is valamiféle különleges köhéziójává vált nem egészen két évtizeden keresztül a telepnek. Szükséges kiemelni, hogy az alapítók portréjának megrajzolása, az arckok sokféle egyéniséget takaró redői alatti különbözőségek és azonosságok érzékeltetése, az expresszív előadásmód szinte előre vetítette azt az összképet, amit a szerző dolgozatának sommázásaként mint a szentendrei festészet lényegét élénk tárt.

Minuciózus aprólékossággal és részletezettséggel említ meg minden adatot, amely a teleppel és annak lakóival kapcsolatos (levelezés, sajtó dokumentumok, visszaemlékezések), finoman érzékeli kívülről a telep irányában való mozgást. Sajnálatos, hogy ennek fordítottját, a telep alapító tagjainak, szűkebb és tágabb körének, vendégeinek a hazai festészet uralkodó tendenciáival való érintkezési felületeit, a találkozásokat és megfélemléseket, az ellentmondó nézetek összecsapását vagy éppen csak súrlódását kellően nem érzékelteti. Minden bizonyosan ennek erőteljesebb és hangsúlyozottabb ábrázolása fokozhatta volna Szentendre helyének, különösen más művészetelekkel és csoportosulásokkal való arányainak pontosabb meghatározását.

Mindvégig érzékletesen foglalkozik a jelölt a „nemzeti” fogalom kérdésével, annak tartalmi változásaival, ami az első világháborút követően az 1920-as esztendőkhöz, ben indult útjára. Olyan kérdésnek tekintjük ezt éppen Szentendre és a festészet vonatkozásában, ami nemcsak figyelmet érdemlő, hanem a téma egészének feldolgozásakor meghatározó is. A „nemzeti eszme”, a „nemzeti gondolat”, a „nemzeti megújulás” mint jelszavak más jelentésűek a bár polgári indítású, de egyfajta reveláló magatartást tanúsító művészek számára. Mást jelentett Szentendrán és mást a hivatalos kultúrpolitika tárlatainak helyet adó Múcsarnokban és ismét mást a Képzőművészeti Főiskolán. Tartalma évről évre módosul az ország nemzetközi helyzetéből adódóan, ami érzékenyen hatott a belső állapotokra is. Nem egyféle paradoxitás, hogy a kormányzat kultúrpolitikája nem felel meg az állam hivatalos jelszavainak. Éppen annak ellenkezőjéről volt szó, hiszen a jelszó fölszívódási területe nem csupán a piktúra művelőinek — és főleg nem úgy ahogyan azt a szentendrieiek értelmezték — szolgált szimbólumul. Az ott dolgozó festők sokféle magatartást jelző vonásból kirajzolódó arcél markánsága ellenére is polgári volt, olyan polgári, amely ugyan nem azonosította magát a polgár fogalmával, de nem kötelezte el magát teljes egészében a haladással sem. Mi más lehetne az indíték ahhoz a praktikus lokalitáshoz — és nem lokálpatriotizmushoz — ami a barokk katolikus templom freskókkal való dísz-



tését jelentette. Milyen tartalmú az a magatartás a témával kapcsolatban, ami a szűk dombok és folyam között meghúzó város pereméig tartott? Ha kissé merészebben, élesebben vetjük fel, az elfordulás vagy talán csak félrefordulás az embertől, mi más, ha nem egyfajta polgári állásfoglalás. Előzményei a XIX. sz. elsősorban francia festőinél keresendők, akik társadalmi-világnézeti magatartásukban példamutatókká váltak a szentendreiek számára. Talán itt jelölhető ki a legmélyebb azonosulás pontja a festők szemléletében, az akkori művészek által is érzékelt problémákhoz — társadalomhoz való viszonyukban, magatartásukban. Amikor eddig jutunk következtetéseinkben a jelölt dolgozatának bírálata során, úgy érezzük, szükséges felvetni, hogy mennyiben cselekedhett volna másként az a festő, aki római ösztöndíjának vagy a Csernoch-díjnak elkötelezettségét magával vonó vagy feltételező — birtokában kivonult Szentendrére.

Emberi magatartásuk, művészetük, társadalmi állásuk következménye a kettősség, kétarcúság vagy többarcúság — ahogyan bennük és műveikben úgy tükröződött koruk társadalmi valósága. Csakis ezzel a vizsgálódási módszerrel, a logikai renden alapuló következtetéssel juthatott el az eredményekhez és tehetett eleget az aspiráns annak a feladatnak, amely vitatott és elvitatott kérdések sorozatában van jelen a szentendrei festészet megítélésének sokféleségében. — Nem képezheti vita tárgyát a „heterogenitás” fogalmának alkalmazása a szentendrei tevékenységre, munkájuk belső tartalmát, társadalmi kapcsolatukat tekintve. — Mint ilyen így nem is lehetett centruma vagy erjesztője a korabeli hazai pikúrának. Végső soron a történelem két negyedszázada, a bemutatott időszak és az 1945 utáni korszak igazolta — nem is vált azzá. Nem a deheroizálást vállalta a szerző évtizedes kutatásai, disszertációja elkészítése során. Vállalta erejéhez, a lehetőségekhez mérten Szentendre festészetének újmódszerű feldolgozását, és e célkitűzésének eleget is tett.

## II

A két világháború közötti időszak hazai művészetében, de Európában bizonyos nagyobb regionális területen megjelenő tendencia a „klasszikus” egyfajta visszavetése. Ez a jelenség a polgári eszme és művészeti ideál nosztalgikus feltüremlése, amely mint a polgári forradalmakat kísérő (megelőző vagy követő) mozzanat nem újkeletű. Ideológiai hatékonysága, kvalitásának milyensége törvényszerűen függvénye az adott korban a polgár társadalmi helyzetének, illetve annak a képletnek, amelyben a klasszikus mint egy tényező van jelen, más tényezők között és azokkal különféle kapcsolatban, klasszicizáló formában. A tárgyalt korszak egészében megkülönböztetett helyen álló és támogatást élvező neoklasszicista eszmeáramlat társadalmi indítékaiiban, a művészetre gyakorolt hatásaiban, ha nem is egyértelműen tisztázott és nyugvóponttra helyezett kérdés, de feltétlen olyan, amely elsősorban nem a szentendrei festők tevékenységéhez kötődő. A festészetben, a szobrászatban és a grafika különböző területein is jelenlévő tartalmi és formai megnyilvánulás a művészi kifejezés eszköztárában.

Merőben másként közelítendő meg azonban a korszakban Szentendrére — és a magyar művészetben az ún. „római-iskola” még abban az esetben is, amikor éppen a kifejezés vonatkozásaiban a rokon vonások a klasszicizmussal, az azonos jelek sora a végtelenben találkozó irányban halad. Amíg az előző megnyilvánulás inkább egyetemleges vonatkozásaiban és az európai művészet különböző regionális területein belül integrálódó a két világháború közötti időszakban, addig az utóbbi inkább lokális — hazai — jellegű, és elfordulása kifejezetten magyar terminológiája a korszaknak, amely napjainkig érzeteti hatását. A különböző művészeti áramlatok között ha nem is monopollhelyzetet élvezett, de a hegemonia érdekében folytatott támogatása kimutatható. Benne és általa, tartalmában és formájában jut kifejezésre a korszak hivatalosnak minősített művészet-politikája és általa egy európai élettérhez való vélt kapcsolódása a magyar művészetnek. Amikor ilyen szempontokat is a

vizsgálódás indítékainak tekintünk, szükségszerűen jutunk el az egyfajta politikai tartalmú elkötelezettség kérdésének felvetéséhez. Ez a dolgok jellegéből adódóan nem a társadalom haladó vonalát juttatta kifejezésre, hanem éppen ellenkezőjét, egyfajta gyengén és későn fejlődött torzulásoktól sem mentes, inkább retardáló, feudálisztikus gyökerzetű polgári szemléletet tükrözött vissza. A szentendrei festészetben nemcsak kitapintható e két egymásba kapcsolódó irányzat, de érzékelhető azok különbözősége is. Így feltétlen határozottabb elemzést igénylő például Bánovszky megítélése, túl a vagylagosságon és más Heintz szentendrei tevékenysége és munkássága, amiből ismételtén összetettebb kép megrajzolása indokolt. Mind a neo-klasszicizmus, mind a római-iskola mélyebb elemzése, számos érintkezési felületével hozzájárulhat elsősorban a korszak és azon belül Szentendre megértéséhez.

Szentendre festészetének Haulisch Lenke által történt feldolgozása eredményesen kísérli meg a történelmi materializmus módszerének alkalmazását, a társadalmi és művészeti jelenségek összefüggéseinek bonyolult szövevényei közötti eligazodást, egy törvényszerű rend kutatását — igényes vállalkozás. Ebből következik, hogy azoknak a kérdéseknek a megítélése, amelyek társadalmi, politikai vonatkozásúak; egy-egy művészetelepi vagy Szentendrére kijáró, ott letelepedő festő világnézeti alapállását, művészi magatartását kutatják, vizsgálják, gondosabb, érzékenyebb összegezéseket igényelnek. — A többségében polgári nézeteket valló és magatartásában is azt követő társaság, vagy ha tetszik csoportosulás egészének — mint ahogyan azt helyesen érzékeltette a szerző —, de egyedeinek is egyfajta visszatartottság a determinálója, amit mi sem bizonyít jobban, mint a téma — a szentendrei város és környéke — redukáltsága és abban az ember igen mérsékelt helye és szerepe. Amikor a kisebb gesztusokat — amelyek ugyan nem választhatók el a cselekvő személyektől — is figyelembe vesszük mint a kapcsolat keresését egy-egy szanatóriumi, kórházi látogatás alkalmával, egy levélváltással; a tartózkodás megnyilvánulását, a mástartalmú elkötelezettségtől való félelmet figyelhetjük meg. A disszertáció irodalmi melléklete, gazdag szemelvényes anyaga további bizonyíték a különböző megnyilvánulásokra, a műveken túlmenően a belső emberi megnyilatkozások kifejezője is. Ilyen mennyiségben való közreadásuk csak elismerést érdemlő és dicsérendő.

## III

Az egyes festőművészek tevékenységével és magatartásával kapcsolatos értékelések, bírálatok ugyan felvetik a társadalmi-világnézeti alapállás problémáját, de végső soron az „egyes” megítélésében nem jut a mélyebb következtetések levonásáig. Ezzel a kérdéssel összefüggőnek érezzük példaként idézni Jeges Ernő értékelését: „Tevékenységeinek tetemes részét azonban a nagy egyházi vonatkozású történeti kompozíciók készítése foglalja el, mivel a Bakócz bevonulása Rómába c. munkája után az egyház több monumentális feladattal bízta meg. Fontosabb ilyen jellegű művei: 1939-ben a budapesti Szt. Imre kollégium kápolnájának falképei és a pannonhalmi gimnázium előcsarnokában „A humanisztikus kultúra dicsérete” című falképe az 1940-es évek elejéről. Jeges problémátlan, bravúros művészete — amely képes volt az avantgarde formai eredményeit szintézisbe (sic!) foglalni anélkül, hogy annak gondolati vívmányából valamit is hasznosíthatott volna — kitűnő propagandátorává válhatott a kor társadalmi bajokat leplezni kívánó, álkonstruktív ideológiájának (sic!) az összefonódó egyházi és világi hivatalos megbízások területén. Jellemző, hogy miközben Magyarország függetlenségének legkisebb maradványát is elveszteni készül, és Kárpátukrajna látszólag örömteli megszállásával a német csapatok Szovjetunió elleni felvonulási területét készíti elő, amikor a szentendrei telep radikális szárnyának a festésze szinte egyértelműen reagálva le az eseményeket, Jeges a Múcsarnok Derű a művészetben című kiállításán szerepel a legteljesebb gyanútlanysággal. Így válhat majd, a minden kapott feladat serény teljesítésé-



vel, a kor művészi irodalmának tükrében a háború utolsó éveire szinte egyértelműen a magyarországi fasiszmus hivatalos ideológiájának látszólag korszerű felületi eszközökkel dolgozó képzőművészeti megjelenítőjévé." (92. o.)

Jeges munkásságában, az „avantgarde” fogalma, illetve „formai eredményeinek” átvétele külsőség csupán, vagy lehetséges a forma tartalomtól elidegenített külsőségeinek átvétele. Az avantgarde tartalmi kérdése így elkülöníthető? vagy éppen nála és tevékenységében mutatkozott meg egy újabb vonása a kor egyetemes piktorális törekvéseinek? — Pusztán az a tény, hogy egyetlen szentendrei vonatkozású műve ismert, de tevékenysége a praktikusság terén volt figyelmet érdemlő, éles metszését mutatja a kormányzat és a szentendriei viszonyának, amelyben Jeges inkább egy típusként fogható fel a szentendriei között, és így egyáltalán nem vádolható valami kétkulacsossággal, hanem tudatos és félreérthetetlen elkötelezettséggel a rendszer mellett. A két római ösztöndíj és a számtalan — bár grafikai vonatkozású — megbízás világnézetének olyan befolyásolóivá váltak, ami a dolgozatban is elemzőbb és határozottabb állásfoglalást és értékelést igényelne.

Túlzottan sommásnak tekinthető a társaság tevékenységének jelentőségét taglaló fejezet. A felvetett három indíték valóban jelenlevő és a fejlődés folyamatában vizsgálható tényező. Azonban nem volt-e az ismert egzisztenciális és művészetpropagandisztikus megnyilvánulásokon kívül mélyebb tartalmi, a művészeti alkotómunka és magatartás vonatkozásában is jelenlevő indíték. Az említett avantgarde, a telep „radikális”-nak nevezhető csoportja, a haladó vagy kifejezetten baloldali művészekkel való kapcsolat, mind-mind olyan jelenségek, amelyek feltétlen tartalmi összefüggést, mélyebb elemzést igénylők. Az az előbbi megállapításunk, ami a táj-téma kérdésében, illetve az emberrel való kapcsolat igényének hiányában ismerhető fel, az alkotások sorozatain éppen ebben az irányban jelenthetnek újabb vizsgálható jelenségeket. A szerző által felkutatott adatok alapján kialakítható véleményt, amely, habár teljes egészében polgári — és ezen nincs mit kendőzni —, de mégsem a korra jellemző „kispolgári” szemlélet képviselői egyik csoportjának munkásságáról, illetve a társaságon keresztül annak jelentőségéről szól, tartozunk tudomást venni a dolgozatban.

A történeti rész áttekintésének utolsó fejezetében a teljesség igényével bemutatott festőcsoport elmélyíti a bonyolult szerteágazó szentendrei festészet problémáját. Való tény, hogy nélkülük és ottani tevékenységük nélkül nemcsak fogyatékosan találhatnánk magunkat szembe, de nem kapnánk helyes képet a laza szerkezetű — klaszrikus értelmezésű —, magát túlélt művésztelepről. Amikor ezeket pozitívként értékeljük, nem tekinthetünk el néhány kisebb zavaró jelenségtől.

#### IV

A szerző munkájában Vajda Lajos a vendégek között központi alakká magasult. Kétséget kizáróan kvalitásai igénylik ezt az expozíciót, azonban helyes-e, nem túlzott-e ilyenén való tárgyalása, belső elemzése ebben a formában, más nem kevésbé jelentős mesterek munkásságának bemutatásával összevetve. A személyen keresztül jelentkező kutatások vagy személyéhez kötött áramlatok jelenléte, érvényesülése ugyancsak nem vitatható kérdés, inkább bonyolító a számtalan egymás mellett és egymást keresztező, gyakran csak árnyalati különbséggel bíró művészeti — ideológiai megnyilatkozás mellett.

A dolgozat második részében egyrészt ismétlődnek az előző fejezetben egy-egy festővel kapcsolatban jelentkező általánosabb vagy speciális megjegyzések, utalások. Másrészt egy teljesen új feldolgozásban kerül összegezésre a szentendrei festészet, aminek során — napjainkig számos vitatott művészetelméleti és esztétikai kérdésben foglal állást Haulisch Lenke. A szintézis létrehozására való törekvés feltétlen pozitív irányú eredményeit elismerjük, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a szerző némely olyan fogalmazási hiányosságát, ami inkább az expresszív előadásmódból adódott, mint a 171. oldalon a polgárság

osztályként való említése. — Ez a kérdés az adott aspektusból is feltétlen bővebb magyarázatra és indokolásra szorul. Nemkülönben a 175. oldalon: „Ennek megfelelően a képzőművészetben is megtaláljuk a húszas évek végétől a fasiszáló államok hivatalos művészetének *alszintézisét* és a különféle haladó szellemű művészek erőfeszítéseit egy emberibb léptékű teljesség megteremtésére.” — Művészettörténeti vonatkozásban a szintézis fogalma ilyen jelzősített formában, ami kétséget kizáróan tartalom hordozója is, nem használható, mert az idézet nélkül említett fasiszáló államok hivatalos művészetének nem volt sem ál, de hivatalos szintézise sem. A hivatalos és bürokratikus művészeti irányításnak, mint Magyarországon is, a legkülönfélébb, de semmilyen vonatkozásban nem haladó áramlatok — vagy tendenciák — támogatása volt a cél, mert éppen nem volt érdeke még a polgári egység, de még kevésbé a szintézis létrehozása.

A népművészethez való vonzódás problémája — Bartók ilyen relációban való idézése, túlkompenzált. Bartók kapcsolata a népművészettel történelmileg más korban, a népművészet fejlődésének más állapotában zajlik le. Az első világháború után, az 1920-as években a szentendriei népművészethez való vonzódásának megítélése, amikor a népművészet már nemcsak bomló, de egyre dekadensebb korát, utolsó szakaszát éli, ha kapcsolat vagy nosztalgia feltételezhető is, az a Bartókihoz mérten igen szerény és feltétlen „poszt” jelzővel használható. — Másról van szó ebben a vonzódásban. A kor polgári romantika-környezet-szokás iránti megnyilvánulása valóban a nép felé, annak alkotó szellemisége, belső énjének megismerése felé való fordulásban jelentkezett. Abban az időben már nem is jelentkezhettek — hiszen a „nép” mint egy zártabb közösség megszűnőben, a nép fogalma átalakulóban volt. — Maradt annak tárgyokban realizálódott emlékegyháza, amely inkább hordozója, mint tartalmazója a nép művészetének. Bartók mint polgár semmilyen vonatkozásban nem hozható a szentendrei polgári magatartású és megnyilatkozású festőkkel összefüggésbe. Ez világosan és egyértelműen eldöntött kérdés, nemcsak ebben, de más művészeti vonatkozásban is.

Végezetül, amikor minden tényezőt és minden eredőt, a szubjektumokat és azok termékeit, az alkotásokat, azok tartalmát és szimbólumrendszerét számba veszi a szerző, alapos és körültekintő mérlegeléssel vonja meg a valóságos értékek határát. Olyan összefüggéseket tár elénk, amelyek ismerete nélkül jelenkori és éppen az 1945 utáni festészet Szentendrén és azon kívül is nehezen érthető meg, de még nehezebben foglalható egy szintézisbe. A tanulságok levonása a szentendriei tevékenységéből, a feldolgozott korszak munkásságának egészéből olyan általánosításokhoz vezethet, amelyek közelebb visznek éppen helyes módszerénél és szemléleténél fogva a széles folyamként jelenlevő, napjainkban is érzékelhető polgári gondolkodás és cselekvés megnyilatkozásaihoz hazai festészetünkben. Szentendrén átmentődött egy korszak, Nagybanából táplálkozott egy művészeti szemlélet, amely ugyan nem Nagybanát tekinti lineárisan hagyományának, de tartalmában, mélyebb gyökereiben az éltetődtől tovább, egy sajátos szűkebb lokális témakör számtalannak nevezhető variációs ábrázolásában.

#### V

A tudományos fokozat elnyeréséért benyújtott diszertáció követelménye; az új tudományos módszerek alkalmazása és azok eredményeként újabb értékek létrehozása. Mindez pedig olyan tudományosan megalapozott világnézetű alapállásból, amely a dialektikus történelmi materializmust vállalja magáénak. Az opponensi véleményben elhangzott bíráló megjegyzések a felvetett kérdések, az elemzőbb és pontosabb kifejtések igénye nem vonnak le a mű tudományos értékéből. A bonyolult társadalmi korszak évtizedei nemcsak a művészettörténettudomány, de más társadalomtudományok művelői számára is nehéz feladatot jelentenek. Mindezek figyelembevételével a benyújtott dolgozat megfelel a kandidátusi fokozat elnyeréséhez, illetve annak elnyerése érdekében előírt követelményeknek.



Mielőtt az opponensi véleményekre válaszolnék, itt a nyilvánosság előtt szeretnék megemlékezni mindazokról, akik munkámat segítették. Köszönetet mondok aspiránsvezetőimnek, Mihail Alpatovnak, a moszkvai Szurikov Intézet tanárának, néhai Fülep Lajosnak és Pogány Ö. Gábornak támogatásukért – és mindazoknak a művészeknek vagy hozzátartozóiknak, akik az általam földolgozott témának és korszaknak szereplői voltak, s nem fogytak ki az emlékezésből, dokumentumok összeállításából és a türelemből – Budapesttől Lengyelországon keresztül egészen az Egyesült Államokig. Nélkülük nem készült volna el munkám.

Megköszönöm opponenseimnek, dr. Molnár Lászlónak és dr. Kontha Sándornak, hogy dolgozatomat lelkiismeretesen átvizsgálták, hogy egyben az utolsó simításokat is segítenek elvégezni rajta. Kifogásaik nagyobbik részét indokoltan tartom és a kifogásolt részek kijavítását feltétlen elvégzendőnek. Tehetem ezt viszonylag könnyű szívvel, mivel mint Kontha Sándor opponensem vélemények befejező részében mondja: „a mű kétségtelen erényei, eredményei mellett ezek elsősorban fogalmazásbeli, formai kifogások” – munkám tartalmi oldalát: *módszerét és történetiségét nem, illetve alig érintik.*

Csupán néhány bíráló megjegyzéssel szemben próbálom kimenteni magam. A kifogásoknak egy csoportja azért kerülhetett az opponensi véleményekbe, mivel ezeken a területeken sem a művészettörténeti, sem a társ-

tudományok eddigi eredményei nem tették lehetővé számomra a pontos véleményalkotást. A jövőben azonban bizonyára születnek ezekben a vonatkozásokban hasznos kutatási eredmények, melyek lehetővé teszik számomra a párhuzamos kiegészítő munkára való felkészülést. Ilyen felmerült kérdések sorrendben a következők:

Molnár László számon kéri a telep irányában való mozgás finom rajza mellett ennek fordítottját: a telep és körének a hazai festészeti irányokba való kapcsolódását, illetve a velük szembeforduló nézetek összecsapásának erőteljesebb rajzát. Nemcsak azért sikerült ez a részlet halványabbra, mert hiányzik a korabeli magyar művészeti szervezetek hasonlóan aprólékos feldolgozása, amely lehetővé tenné, hogy az általam felvetett problémakörökbe beleillesszem, illetve elhatároljam tőlük *olyan finomsággal*, mint ahogyan a választott tematikát feldolgoztam. Más oka is van e részek haloványabb voltának. A történeti események folyamata volt ebben a vonatkozásban haloványabb, ezt tükrözi írásom. A vizsgált történeti korszaknak különösen az utolsó tíz évében a művészeknek, mint általában a magyar társadalom nagy részének a pusztító létért való küzdelme olyannyira fokozódott, hogy dokumentumokkal alátámasztható művészeti vonatkozású vitát vagy kapcsolatkeresést ebben a vonatkozásban nem találtam – a művészek, mint ezt munkám is mutatja, sokkal inkább magukba fordultak. A század elejének stíláriai szempontú művészvitaival alig találkozunk ebben a korszakban, ellenben igenis találkozunk komoly politikai támadásokkal, pl. a Szocialista Képzőművészek Csoportja által rendezett 1942-es Szabadság és Nép kiállítás formáiban, ez azonban nem a szentendrei magatartási formáját támadja. A szentendrei stílusát, mint munkám említette, csupán 1940 körül észleli egy-két kritikus, illetve művész, és e stílusnak a tudomásulvétele a környezet részéről korszakunkban meg is marad ennek az egyszerű észlelésnek a szintjén.

A neoklasszicizmus és a római iskola kérdésének mélyebb vizsgálata, melyet Molnár László számon kér, ugyancsak a párhuzamos kutatási eredmények csekély volta miatt nem lehet teljesen megoldott munkámban. Ez a kérdés Olaszországban is alig egy-két kiállítás-katalógus keretében került tárgyalásra eddig. Magam is tisztában vagyok azzal, hogy ennek a kérdésnek vizsgálata sokoldalúbb elemzést követelne, jöllehet éppen csak érinti témánkat – mégis e kérdés mélyebb tisztázása következtében még plasztikusabban állíthatnánk elő a szentendrei tevékenységéről alkotott képet. De ugyan-

ezt elmondhatnánk a KUT, az UMF, a Gresham kör, a Munkakör és más művészeti szervezetekkel kapcsolatban. Ezek részletes földolgozása tenné csak lehetővé, hogy az általunk vizsgált mozgalom hátterében az előtérhez hasonló világossággal rajzolódjanak ki.

E problémacsoporthoz tartozik Kontha Sándor kifogása a korszaknak 1945-tel való lehatárolása miatt. Ha opponensem megfigyelte korábbi, nem a kellő mélységig eljutott tanulmányaimat, ahol még stíluskategóriák keretei között gondolkodtam, magamnak sem okozott különösebb problémát a szentendrei festészet napjainkig való végigkövetése. Ebben az időszakban, pontosabban az 1960-as évek első felében, nem is tudtam mélyére hatolni a kérdésnek. Munkám jelenlegi állapotban való létrejöttének feltétele a Horthy korszakot feltáró számos később megjelent részletes történeti publikáció volt, mint ezt előszavamban is kifejtettem, nem kevésbé a magyar irodalomtörténeti kézikönyv megfelelő kötete. Az 1945 utáni korszak jellemzésére hasonló részletes történeti publikációk hiányában ma még nem vállalkozhatom, vagy ez a vállalkozás nem lenne méltó az 1945 előtti korszak megoldásához. Kontha Sándor opponensem kísérletekre hivatkozik, melyek során témánkkal kapcsolatban már az utóbbi periódusra vonatkozóan korszakolást hajtottak végre. Magam ismerem ugyan egy-két monografikus jellegű cikket némi stíluskritikai utalással, de a szentendrei festészet egészére vonatkozó, történetileg alátámasztott korszakolással eddig nem találkoztam. Kérem opponensem, nevezze meg ezeket a kísérleteket, nagy segítségemre lenne ezzel a számomra kijelölt esetleges további feladat megoldásánál. Eddigi ismereteim alapján azonban szerény véleményem szerint: az, amit a szentendrei festészet specifikumának tekinthetünk, és ami indokolta tette a vele való behatódó foglalkozást, 1930–45 között jutott el csúcspontjára. A felszabadulás utáni periódus pedig ennek fokozatos feloszlását jelenti a magyar festészet egészébe, illetve a szentendrei festészet ekkor ismét topográfiai fogalomná válik. Nem mond ellent ennek az a tény sem, hogy az 1960-as évek közepén bizonyos tematikai visszaemlékezésekkel találkozhatunk átmenetileg az itt dolgozók munkáin. Hasonló ez a feloszlódás az 1910 utáni nagybányai festészethez. A két világháború közötti specifikum tartalmát hordozott, mely a következő történeti szakaszban értelmét veszítette. Ezt az időszakot több igen fontos képviselője nem érte meg, pl. Paizs Goebel, Ámos és Vajda. A szentendrei festészzel összefüggő mesterségbeli eredményeket pedig művészeti főiskoláinkon adták már tovább Barcsay, Korniss, Schubert, Hincz és mások. Az 1945 utáni szentendrei festészet problematikája éppen abban áll, hogy megmarad a neoromantikus attitűd mellett és idegenforgalmi látványossággá válik-e, vagy ki tud lépni ezek közül a korlátok közül, és képes korunk egyetemese követelményeinek megfelelő tartalmat nyújtani.

Ez utóbbi kérdéshez kapcsolódik távolról az a kifogás, melyet Kontha Sándor a címválasztás ellen felhoz. Munkám a Szentendrei festészet főcímet viseli, alcíme: Kialakulása, története és jelentősége a felszabadulás előtt. Kontha Sándor a „Szentendrei művésztelep története és a szentendrei stílus fogalmának vizsgálata 1945-ig” címet javasolja. Rátapintott, hogy a címaddal sokat törekedtem, ezért választottam a Szentendrei festészet címet. Ez magába foglalja a szentendrei festészet műfaját, történetét és stílusvizsgálatát is. Mégpedig az egész, mert a Kontha Sándor által javasolt művésztelep történet jelölés munkámnak csak egyik részletére utal. A művésztelep szó ugyanis a gyakorlati használatban a Szentendrei Festők Társaságának léteével forrt össze. Ennek a problematikáját részletesen kifejtettem 1965-ben megjelent tanulmányomban. A szentendrei festészet viszont nem csupán a telep története – mint ezt kutatásaim is igazolják –, de hozzá kell tennünk, nem is csupán a telepen kívülieké – hanem a kettő együtt. A javasolt cím talán úgy lenne megfelelőbb, hogy: „A szentendrei



festészet története és stílusának vizsgálata 1945-ig." Ez a cím bár kissé hosszú és nehézkes, valóban pontosabban írná körül azt, amit munkám tartalmaz.

Kontha Sándor opponensem idézi és egyben kevesli egyetlen vitámat más szempontú feldolgozásokkal. Ez egyszerűen azért van így, mivel nem tudok róla, hogy ez ideig a szentendrei festészet történetét egészen vizsgálta volna valaki. Csupán valamilyen más tárgyú munka vagy részlettanulmány tért ki rá, Turchányi Erzsébet kivételével egy-két kijelentő mondat erejéig. Ezeket a megjegyzéseket, melyek lényegében azóta sem változtak, 1965-ben megjelent tanulmányomban felsoroltam. Németh Lajos későbbi véleményével is csak azért vitatkozhatom, mert ő kísérletet tett arra, hogy a kérdés egészében állást foglaljon. Állásfoglalásával, mely nem történeti, hanem még csak stílustörténeti szempontok által meghatározott, egyet is értek, kivéve az opponensi véleményében munkám jegyzetanyagából idézett rész vonatkozásában. Kandidátusi értekezésem első történeti feldolgozása a témának, nem pedig korrekciója, illetve kiegészítése már meglevő műveknek. Hiányában nem lehetett ebben a kérdésben tudományosan megalapozott álláspontot kifejtetni.

Munkám előszavában és bevezetésében egyrészt szemléleti hovatartozásomat, másrészt a konkrét feladat kiválasztásának okát és célkitűzéseit foglaltam össze. Kontha Sándor opponensem feleslegesnek tartja ezt, szerinte jobb, ha az olvasó kiolvashatja ezt munkámból, minthogy az ki is olvasható belőle. Lehet, hogy opponensem számára kiolvashatóak, erre törekedtem is — munkámat azonban szélesebb olvasótábornak szántam, ilyen esetben véltem felhasználhatónak az összefoglalást a szubjektív értelmezések megelőzésére. E két bekezdő passzus átfogalmazását opponensem által körvonalazott szempontok szerint okvetlen indokoltnak tartom. Ezzel kapcsolatban egyetértek opponensemvel abban, hogy a dialektikus történeti materializmus, pozitivizmus és strukturalizmus elveinek együttes alkalmazása, összeegyeztetésekre való kísérlet kockázatos vállalkozás. Talán kevésbé kockázatos az, amire valójában vállalkoztam: a dialektikus materializmus módszerében nem mellőztem el azokat az eszközöket, melyeket a pozitivizmus és a strukturalizmus eredményeinek tulajdonítanak azok képviselői. Ilyenek, hogy Kontha Sándor szavaival éljek, a „kellő körültekintés”, a „szükséges alaposság” és a szerkezet vizsgálatának sajátosságai. Mindez azonban nemcsak munkám egészének gondolatmenetében, hanem összefoglalásaimban is határozottan alárendelt a dialektikus materialista történeti módszer által feltárt tartalomnak — azt opponensem sem vitatja. A bevezetéssel kapcsolatos kérdés volt a polgári és szocialista művészet összefüggésének kérdése. Ezt a kérdést munkám konkrét, a témával kapcsolatos vonatkozásban érinti, mégpedig az iskolázottság szakmai vonatkozásában. Szocialistává fejlődött művészeink is tanultak valahol a mesterséget, még akkor is, ha kellő tehetséggel születtek, mint pl. Derkovits Gyula. A mesterség elsajátítása folyamán párhuzamot mutatott művésze a polgári radikálisok művészetével, hiszen Kernstok tanította, Van Gogh inspirálta egy ideig. Derkovits elsajátította, ami elsajátítható a mesterség területén, ezzel együtt azonban óhatatlanul befolyásolta a szemlélet is, gondoljunk korai Nagy fa alatt vagy Koncert c. képeire, melyek a polgári humanizmus gondolat-köréből táplálkoztak. Ezt a korszakot azonban igen hamar túllépte, fölébe nőtt. Derkovits halála után megszakadt a folyamatos fejlődés, a Szocialista Képzőművészek Csoportjának fiatal tagjai nem tőle közvetlenül tanultak, alapfelkészültség nélkül pedig az ő érett művészetéhez kapcsolódni nem tudtak, bármennyire is példájuknak tekintették. Meg kellett találniuk azokat az iskolákat, melyekből okulhattak. Legtöbbször a főiskoláról elbocsátott Vaszary János szabadiskolájában tanultak, de volt aki Aba Novák Vilmosnál, majd mint munkámban is látható, a szentendrei köréhez is kapcsolódottak. Ilyen értelemben beszéltem a polgári és a szocialista művészet kapcsolatáról.

Kifogásolta opponensem munkám egy másik fejezetével kapcsolatban, hogy egyik művészről azt állítottam,

hogy Derkovits-tól veszi témáját, és ezzel együtt a Szocialista Képzőművészek Csoportjának konzervatívabb szárnyához áll közel. Derkovits korszerűségét érzi megátadottnak, jóllehet én itt Derkovits művészetének sem formai sem tartalmi részéről nem beszéltem, csupán tematikájának átvételéről egy másik művész által. Ezzel szemben a 175. oldalon elég világosan és egyértelműen kifejtettem, milyen viszonylatban áll Derkovits Gyula és József Attila a tárgyalt korszak egyéb irányzataival. Ennek a fejezetnek egy részét elismerő értelemben opponensem is idézi.

A neoromantikus magatartásmód, egyben a szentendrei festészet specifikumának egyik ismeretelméleti meghatározójaként Nietzsche-t emlitem saját kutatásaimra, Thomas Mann, Lukács György, Lengyel Béla és Bartók Béla írásaira is támaszkodva. Kontha Sándor más forrásokat is kér Babits, Kosztolányi, Juhász Gyula költészetére vonatkozóan. Mint írja „bizonyára van irodalomtörténetünkben frissebb s talán helytállóbb vizsgálódás is, de Lengyel könyvében is található elgondolkodásra készítő idézet, nevezetesen pl. Kosztolányi egyik Juhász Gyulához intézett leveléből: Dobja el Nietzsche és vegye elő Plátót!”. — Ez az idézet egyébként ugyancsak a mi gondolatmenetünket igazolja, amely a neoromantikus magatartásmód mögött idealista ismeretelméleti irányítódást lát. Nietzsche eldobni és Platon-t elővenni hasonló korlátokkal bíró gondolatkörben való mozgást jelent, semmiképpen sem átlépését annak a szemléletnek, amelyet körvonalaztam, inkább még határozottabb elfordulást a kor problémáitól, melyhez a Nietzsche-vel való szembenézés még talán közelebb állt, mint az antikhoz való visszafordulás. Vizsgálódásaimban azonban nem az idealista filozófia történetét dolgoztam fel, hanem azokat a témákkal kapcsolatba hozható, konkrétan meghatározható korabeli, illetve közvetlenül megelőző szemléleteket az ismeretelmélet és a művészetek különféle műfajai területén, melyek a témákkal kapcsolatos művészetbe valamiképpen felszívódhattak. Művészettörténeti irodalmunkban a korra vonatkozó ilyen jellegű vizsgálódások még szintén megvalósításra várnak.

Élhez a kérdéshez kapcsolódik Bartók, a népművészet és a szentendrei viszonya, amely Molnár László opponensem szerint munkámban túlkompenzált. Más korszakhoz és más közeghez tartozik Bartók, másba a szentendrei. Véleményünk ebben tökéletesen megegyezik. Bartók nem mint egyetlen hatás, illetve előzmény, hanem sok más tényező mellett szerepel munkámban — ismétlem: mint előzmény és nem mint analógia. A népművészet felhasználásának indítékait sem csupán Bartóktól eredeztettem, hanem a romantikus mozgalom kezdetétől jelentkező tendenciaként mutatom be, mely a vizsgált korszakban már végnapjait éli. Megegyezik véleményünk Molnár Lászlóval a népművészet felhasználásának értékelésével kapcsolatban is.

Molnár László úgy találja, hogy Vajda Lajos központi alakká magasul munkámban a telepen kívüliek között. Úgy érzi túlzott a belső elemzése más, nem kevésbé jelentős mesterek munkásságával összevetve. Meg kell mondanom, nem volt célom Vajda Lajos központi szerepének hangsúlyozása, mint ahogyan munkámban nincsenek központi alakok, csupán a történeti eseményeknek megfelelő bemutatás. A történeti indokoknak sokkal szélesebb folyamába igyekeztem illeszteni az eseményeket, semhogy művészegyeniségek hatókörére szimulifikáljam a sokkal bonyolultabb eseményeket. Ha mégis az a hatása, hogy Vajda Lajos fontos szerepet foglal el a telepen kívüliek közt, ez azért lehet így, mert életművének tetemes része kapcsolódik a városhoz, és ez az életmű le is zárul korszakunkban. Ezenkívül művésze egyértelműen, bizonyos fokig extrémén ábrázolja azt a magatartást, amit másoknál ilyen szemléletesen talán nem találunk meg. A telepen kívüliek között, illetve az első művésztelep tagjai között valóban ott volt Egry József, a második telepen Tornyai János, Ilosvay Varga István, akiknek művészte ugyancsak komoly méltatást érdemel, és úgy érzem meg is kapták munkámban, de vagy nem kapcsolódik életművük olyan aránya a városhoz, vagy mint Ilosvai Varga István esetében korszakunkban élet-



művének csak egy hányada foglal helyet. Munkámban a művészek nem abszolút értéküknek megfelelően kapnak helyet — ez szubjektivismushoz vezethetne —, hanem abban a mértékben, ahogyan az a célkitűzésem által meghatározott mondanivalónak megfelel. Így a történeti objektivitásra való törekvés követeli a megfelelő helyet munkámban Vajda Lajosnak. Az a tény, hogy korszakunkban és témánkkal kapcsolatban jelentős szerepe volt. Nem a vizsgált időszakban nem létező Vajda-kör, sem Vajda művészetének túlkompensálói — hanem Vajda Lajos elszigetelt, törekény, de a maga nemében kivételes karakterű alakja kéri, teszi indokolttá megfelelő szerepeltetését.

Befejezésül még arra a Kontha Sándor opponensem által erősen kipoentírozott „fogalmazásbeli pongyolaságra” szeretnék kitérni, melyből igen szellemesen állított össze egy sort a munkámban szereplő „bizonyos”, „valahol”, „valamilyen” jelzők, illetve határozók összegyűjtésével és egymásrahalmazásával. Ezek, mint mondja, „kissé ellentétes hatásúak a szerző tudatos és eléggé következetes, mítosz-oszlató módszerével”. — Ezek a jelzők nem egészen pongyolaságból és megfontolás nélkül kerültek munkám jelzett mondataiba, és talán nincsenek is annyira ellentétben annak tényfeltáró és mítoszoszlató

módszerével, mint opponensem gondolná. Ezek a jelzők ugyanis [ha opponensem még egyszer megfigyeli őket, észre fogja venni, hogy] állításaimnak kategorikus jelentését mérsékelik olyan esetekben, amikor ezek a kategorikus megállapítások esetleg dogmatizmusához vezethetnének. A dogmatizmust pedig, mint kifogásolt bevezetésben ezt feltártam, elkerülni igyekeztem. Ez különösen indokolt a művészet vonatkozásában, ahol nem mindig tudjuk pontosan szavakkal konkretizálni a jelenséget, illetve annak mindenáron való konkretizálása egyoldalúsághoz, végső soron merevséghez, dogmatizmusához vezethet. Előfordulhat az is, hogy kategorikus megfogalmazásban a feloldott régi mítosz helyett újat konstruálunk. Mérséklésem és feloldásaim nem jelentik a mondanivaló elhomályosítását — ezt Kontha Sándor sem állította —, ezekkel az eszközökkel mindössze megpróbálok elkerülni az iskolás besorolásokat, merev osztályozásokat. Ettől függetlenül természetesen helyettesíthetők ezek a szavak más kifejezésekkel, mint pl. sajátos, sajátos, egyfajta, egy ponton stb., s meg fogom találni a módját, hogy a variánsoknak szélesebb skáláját alkalmazzam. Úgy érzem nem hagyhatom el őket, mert a szövegben meghatározott szerepük van.

### KONTHA SÁNDOR VISZONVÁLÁSA HAULISCH LENKÉNEK

Haulisch Lenke válaszanak nem minden pontjával tudok száz százalékgig egyetérteni. Főleg azért nem, mert — egyrészt — helyenként negativabbnak véli észrevételeimet a ténylegesnél, s a kelleténél több vehemenciával védi saját álláspontját, amivel újabb — esetleg hasonlóan negatív — észrevételekhez nyújt alapot, másrészt mert olykor pozitív észrevételeimnek is nagyobb súlyt kíván adni a ténylegesnél, vagy éppen az általam mondottakra való hivatkozással véli védhetőnek megkérdőjelezett állítását (mint teszi például Derkovits, vagy Nietzsche — Platon kapcsán), pedig ezzel nem az én következtetésemre mutat rá, csupán saját következtetését folytatja. Mindez azonban nem indított volna az újabb (előrebocsátom: rövid) hozzászólásra, ha kifejezetten fel nem szólít arra, nevezem meg „a szentendrei festészet egészére vonatkozó, történetileg alátámasztott” korszakolási kísérleteket, mondván, hogy ezzel nagy segítségére lennék a számára kijelölt esetleges további feladat megoldásánál. Azután teszi ezt, miután leszögezi, hogy ilyen munkák tudomása szerint nincsenek.

Valóban nincsenek. De ki állította, hogy vannak? Ami engem illet, én „kísérletről és különböző problémafelvetésekről” beszéltem, más helyütt pedig „a kérdéssel foglalkozó mai szerzők közelmúltban megjelent megállapításaira” utaltam. Ilyenek pedig vannak: például Körner Éva Szentendre és a kelet-európai avantgarde című eszmefuttatásában (Valóság, 1971/2. sz.), valamint ugyanezen szerzőnek a jelölt korábbi tanulmányához írt hozzászólásában (Művészettörténeti Értesítő 1965/3. sz.), sőt a Művészeti Lexikon vonatkozó címszava alatt is. Az ilyen és hasonló, vitára érdemes megállapításokat tartalmazó írásokat valóban nem lehet figyelmen kívül hagyni egy, a „teljesség igényével”, a „jelenlegi képzőművészeti törekvéseinkben megmutatkozó jelenségek értelmezése” segítésének kinyilvánított szándékával készített, kandidátusi értekezésnek szánt feldolgozás keretében.

Persze jelen esetben is az történt, amire fentebb céloztam. A szerző azt állítja, hogy keveselltem vitáját az

övétől eltérő felfogásokkal, de valójában azt kifogásoltam (bár, valljuk be, magamban keveselltem is), hogy csupán a jegyzetekben talákoztunk ezekkel, holott sokkal inkább kíváncsiak volna mondjuk a bevezetésbe. Az 1945 utáni periódust illetően is megelégedtem volna, ha — mint írtam — „akár a bevezetésben, akár egy összegezésben, utószóban, kitekintésben érinti, illetve összefoglalja a későbbi időszakra vonatkozó nézeteit is”, még ha csupán olyan terjedelemben és mélységben teszi is, ahogy mostani válaszában tette.

Röviden arról, hogy a „bizonyos, valahol, valamilyen” szavakkal kapcsolatban megfogadtam a szerző tanácsát, újra átolvastam a vonatkozó mondatokat, de a várakozás ellenére nem a szükségességükről, hanem nagyjából teljes elhagyhatóságukról győződtem meg, részben pedig úgy találtam, hogy olykor pontosabban is meg lehet határozni, hogy milyen az a valamilyen, mi vagy milyen az a bizonyos stb., s nem kell attól tartani, hogy ezzel kategorikus vagy pláne dogmatikus jelleget kapnának a megállapítások.

Végezetül annyit, hogy a szerző természetesen olyan címet ad munkájának, amelyet akar (ha a kiadó egyetért vele), de ha már kölcsönösen ennyi szót vesztegettünk erre, közlöm a magam újabb javaslatát is: „Szentendrei festészet a két világháború között.” Ez nem zárja ki, hogy szó legyen az előzményekről, sem pedig hogy tartalmazza azt is amit a mostani, dúsitott alcím közöl.

\*

*Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a ki-  
küldött bizottság egyhangúlag javasolta a Tudományos Mi-  
nősítő Bizottságnak, hogy a művészettörténet tudományok  
kandidátusa tudományos fokozatot Haulisch Lenkének adja  
meg. A Tudományos Minősítő Bizottság 1972. május 1. ha-  
tállyal Haulisch Lenkét a művészettörténet tudományok kan-  
didátusává nyilvánította.*



# BESZÁMOLÓ A MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI TÁRSULAT 1971. ÉVI MŰKÖDÉSÉRŐL

Társulatunk legutóbbi közgyűlésén már megemlékeztünk arról a súlyos veszteségről, mely 1971 januárjában Oroszlán Zoltán professzor halálával Társulatunkat érte. Az 1971. március 30-án megtartott közgyűlésen Kádár Zoltán méltatta az elhunyt elnök munkásságát. A közgyűlés határozata értelmében a Társulat elnöki teendőit — mint ügyvezető alelnök — a soron következő 1972. évi közgyűlésig Fülep Ferenc alelnök látta el, míg a következő tisztújító közgyűlésig egy évi időtartamra Entz Géza alelnök veszi át az elnöki tisztséget. A közgyűlésen a pénztáros és a számvizsgáló bizottság jelentését követően került sor a Társulat emlékérméinek kiosztására. A választmány korábbi határozata értelmében a Rómer-éremmel Oroszlán Zoltánt, az Ipolyi-éremmel Horváth Tibort, a Kuzsinszky-éremmel Sz. Burger Alicet és Kákosy Lászlót, míg a Pasteiner-éremmel Passuth Krisztinát tüntette ki a Társulat.

A Társulat elmúlt évi tudományos munkásságát elsősorban két nagyobb rendezvény, valamint a havonként rendezett felolvasó ülések jelentették. A vezetőség korábbi határozata értelmében a havi felolvasó ülések mellett egyre nagyobb szerepet kaptak a tudományos ülésszakok, melyek egy-egy kutatási terület legújabb eredményeinek összefoglalásával nemcsak az illető tudomány szak kutatói, hanem az egész hazai tudományos kutatás számára is egyre jelentősebb eseménnyé válnak. A tudományos konferenciák színvonalának emelésével a Társulat a szakterületünk kutatóinak egyre inkább tudományos fórumává válik, s ez a fejlődés egybeesik felügyeleti szervünk, a Magyar Tudományos Akadémia célkitűzéseivel is.

Az első tudományos ülésszakot — melynek előadásai az *Acta Archaeologica* legutóbbi kötetében már meg is jelentek — az elmúlt évben a kelta korszak kutatási eredményeit összefoglaló konferencia követte, melyen Jerem Erzsébet, Patay Pál, B. Sey Katalin, F. Petres Éva és Szabó Miklós ismertették legújabb kutatási eredményeiket.

Az elmúlt év másik jelentősebb rendezvénye a Társulat hagyományos évi vándorgyűlése volt, melyet a Baranya megyei Tanács és múzeumi szervezet meghívására Pécsen, illetve Baranya megyében rendeztünk meg. A vándorgyűlésen Fülep Ferenc „Adatok Sopianae történetéből” c. megnyitó előadását a régészeti szekcióban Makkay János, Sz. Burger Alice, Kiss Attila, Kovács Valéria és Gerő Győző, míg a művészettörténeti szekcióban S. Hárs Éva, Passuth Krisztina, Beke László és Kovalovszky Márta előadásai követték. A vándorgyűlés alkalmával lehetőség nyílt, hogy az igen szép számú

résztevő Pécs és Baranya megye múzeumaival és műemlékeivel is megismerkedhessék. A vándorgyűlés sikeres lebonyolításáért és a szívélyes vendéglátásért Társulatunk ezúton mond köszönetet Baranya megye Tanácsának és a megye múzeumi szervezetének.

Az év folyamán hat alkalommal rendeztünk havi felolvasó ülést, melyeken hat régészeti és három művészettörténeti előadás hangzott el. Egy alkalommal három előadó közreműködésével tematikus ülést tartottunk, melynek témája az egyiptológia volt. Délelőtti szakosztályi ülést négy alkalommal rendeztünk, az Iparművészeti Szakosztály három ülést tartott, míg a Régészeti Szakosztály ülésén a szokásos évi ásatási beszámolók keretében kilenc tagtársunk ismertette 1970. évi ásatásainak eredményeit. Ugyancsak a Szakosztály rendezésében két külföldi régészkollektíva tartott előadást Társulatunkban.

Úgy vélem a végzett munka pusztá felsorolása is mutatja azt a változatos tudományos programot, mely a Társulat múlt évi munkáját jellemezte. Tudományágunk legkülönbözőbb területeiről összesen 42 előadás hangzott el a Társulat különböző rendezvényein, s már maga ez a szám is jelzi, hogy a program szervezése milyen jelentős feladatot rótt a Társulat titkárságára, elsősorban is Kovács Tibor titkárra.

Beszámolóim teljessége megköveteli, hogy a vezetőségi és a választmányi ülésekről is megemlékezzem, melyeket az alapszabályban előírtak szerint tartottunk meg.

Szomorú kötelességnek teszek eleget, amikor a Társulat elmúlt évben elhunyt tagjairól emlékezem meg. A Társulat elnöke, Oroszlán Zoltán nyitotta meg a szomorú sort, majd követték őt Banner János, Fettich Nándor és Jeney Ferenc tagtársaink. Emléküket kegyelettel őrizzük.

Beszámolóim nem lenne teljes, ha legalább néhány sorban nem emlékeznék meg idei terveinkről. Továbbra is jelentős szerepet kívánunk biztosítani a tudományos ülésszakoknak, így a közeljövőben egy, a barokk művészet kérdéseivel, összefüggésben pedig Pannónia későkori történetével foglalkozó konferenciát rendezünk. A szombathelyi vándorgyűlés végleges programja igen változatosnak ígérkezik. Az évi ásatási beszámolókon kívül havi felolvasó ülések és egy szentendrei kirándulással egybekötött konferencia szerepelnek többek közt idei terveinkben.

Soproni Sándor



# AZ 1969. ÉVI MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNETI IRODALOM BIBLIOGRÁFIÁJA

Összeállította: László Emőke—Szabó Katalin

## ÁLTALÁNOS RÉSZ

ESZTÉTIKA, MŰVÉSZETELMÉLET

IKONOGRÁFIA

A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

RÉGÉSZETI KUTATÁS, ÁSATÁS, LELETMENTÉS

FORRÁSKIAADVÁNYOK

SEGÉDTUDOMÁNYOK

ESZTÉTÁK, MŰTÖRTÉNÉSZEK, NÉPRAJZKUTATÓK,  
RÉGÉSZEK

ÉPÍTÉSZET

VÁROSTERVEZÉS, VÁROSÉPÍTÉS, VÁROSRENDEZÉS,  
HELYTÖRTÉNET

MŰEMLEKEK, MŰEMLEKVÉDELLEM

KERTMŰVÉSZET

SZOBRASZAT

FESTÉSZET

GRAFIKA

IPARMŰVÉSZET — NÉPMŰVÉSZET

- a) Általános cikkek
- b) Céltörténet
- c) Népi építészet
- d) Ötvösség, fegyver-, vas- és bronzművesség
- e) Érem, pénz
- f) Textil, szőnyeg, viselet, gobelin, hímzés
- g) Fazekasság, kerámia, porcelán, üveg, mozaik
- h) Bútor, fafaragás
- i) Könyvművészet
- j) Díszlet
- k) Ipari forma

MÚZEUMOK ÉS KÉPTÁRAK, MUZEOLÓGIA

RESTAURÁLÁS, KONZERVÁLÁS

MŰVÉSZETI ÉLET

- a) Általános cikkek
- b) Művészeti oktatás
- c) Művészeti alapok, egyesületek, munkaközösségek, társulatok  
szakosztályok, művésztelepek
- d) Műgyűjtés

KIÁLLÍTÁSOK

- a) Általában és 1968 előtt
- b) Egyéni
- c) Csoport
- d) Magyar kiállítások külföldön

KÜLFÖLDI MŰVÉSZETI ANYAG KIÁLLÍTÁSA MAGYAR-  
ORSZÁGON

- a) Egyéni
- b) Csoportkiállítások, gyűjtemények

MAGYAR SZERZŐK KÜLFÖLDI MŰVÉSZETRŐL

- a) Általános cikkek
- b) Régészeti kutatás, ásatás, leletmentés
- c) Múzeumok és képtárak, muzeológia
- d) Építészet, városépítés
- e) Szobrászat
- f) Festészet
- g) Grafika
- h) Iparművészet, népművészet
- i) Restaurálás
- j) Külföldön rendezett külföldi kiállítások ismertetése

KÖNYV- ÉS FOLYÓIRATSZEMLE

BIBLIOGRÁFIÁK

NEKROLÓG

KÜLFÖLDI SZERZŐK MAGYAR KIADÁSBAN MEGJELENT  
TANULMÁNYAI



Régi

- Endrei Walter*: Óbuda kallódó értékei. Budapest, 1969. 7. évf. 7. sz. 30–31. Képekkel.
- Morvay Emőke*: Pest színvilága a múlt század első felében. Magyar Építőművészet, 1969. 18. évf. 4. sz. 58–59.
- Sándy Erika*: Beszélő képek. (Mivel játszottak régen a gyerekek?) Élet és Tudomány, 1969. 24. évf. 52. sz. 2456–2459.
- Urbach Zsuzsa*: Az évszakok a művészetben. Élet és Tudomány, 1969. 24. évf. 20, 33, 47. sz. 933–939, 1558–1564, 2230–2235. Képekkel.

Új

- Aradi Nóra*: Anyag és alkotás. Magyarország, 1969. szept. 7.
- Aradi Nóra*: Tárgyak a talpazaton. Magyarország, 1969. szept. 28.
- Aradi Nóra*: A birtoklás kiváltsága. Magyarország, 1969. szept. 21.
- Benson Katalin—Schenker László—Stumpf Imre*: Psychotikusok képzőművészeti alkotásai a pomázi Munkaterápiás Intézetben. Bp. 1969. NPI. soksz. 39. 1. ill. — 20 cm.
- Boros Sándor*: A kulturális forradalom lényegének kérdéséhez. Palócföld, 1969. 3. évf. I. sz. 67–75.
- Cserhát József*: Van-e ihlet? (B. Supka Magdolna előadása) Veszprémi Napló, 1969. ápr. 16.
- Csik István*: Képek, szobrok, műhelytitkok. (TV-ről) Film, Színház, Muzsika, 1969. febr. 1.
- Dávid Katalin*: Az új gazdasági irányítás és a képzőművészet. Kortárs, 1969. 7. sz. 1276–1278.
- Egri Mária*: Képzőművészet és népművelés. Szolnok megyei Néplap, 1969. jan. 10.
- Fiatal Március*... (Reprodukciók) (Bev. Pogány Ö. Gábor) Bp. 1969. Képzőművészeti Alap. Kossuth ny. — Offset ny. 4 lev. 16 mell. — 48 cm.
- Hallama Erzsébet*: Képzőművészeti tájékoztató Baranyában. Szocialista Művészetért, 1969. 12. évf. 6. sz. 5.
- Horváth György*: Hogyan költünk el kétfélmillió forintot? Magyar Nemzet, 1969. okt. 3.
- Kardos Tibor*: Galilei és Michelangelo. Magyar Nemzet, 1969. szept. 2.
- Kézművészeti Almanach I.* (Szerk: Szabadi Judit) Bp. 1969. Corvina. Kossuth ny. 149 l. 42 t. 22×20 cm.
- Koczog Ákos*: Művészet vagy hamisítás? Tükör, 1969. jan. 28.
- D. Kónya József*: Tárlat 69. (Tolna megyei művészekről) Népművelés, 1969. dec. 14.
- Körkérdés* (Bálint Endre, Bartha László, Borsos Miklós, Ék Sándor, Gyarmathy Tihamér, Kondor Béla, Lakner László válaszai.) Képzőművészeti Almanach. I. 1969. 111–122.
- Sz. Kürti Katalin*: A képzőművészeti ízlésről. Alföld, 1969. 20. évf. 2. sz. 58–67.
- M. Lázár Magda*: Művészet törekvések a Tanácsköztársaság alatt Debrecenben. Alföld, 1969. 20. évf. 3. sz. 124–127.
- Lukács Sándor*: Múltad, s jövődöd. (Szabolcs, Szatmár, Bereg m.) Népművelés, 1969. 16. évf. 7. sz. 39.
- Magyar Képzőművészet*. 3. Bp. 1969. KAK. Athenaeum ny. 18. t. 15 cm.
- Mohi Sándor*: A művészet és a kor. Korunk, 1969. 28. évf. 11. sz. 1655–1658.
- Mojzer Miklós*: A magyar műkincsállomány vidéken. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 8. 1969.

- 279–284. (Német, francia, orosz kivonattal.)
- Palkó István*: A képzőművészetek társadalmibbá tételéről. Kortárs, 1969. 13. évf. 7. sz. 1106–1107.
- Perneczky Géza*: Forma és meghatottság. Élet és Irodalom, 1969. okt. 11.
- Péczeli Margit*: Aktív művészet. Mezőgépgyári Dolgozó, 1969. jan. 5.
- Pogány Ö. Gábor*: A legújabbkori művészet függetlenségéről. (Francia nyelven is.) Művészet, 1969. 10. évf. 9. sz. 45–48.
- Radics József*: Régi viták a népszerű művészetéről-irodalomról. Könyvtáros, 1969. 19. évf. 3. sz. 165–167; 4. sz. 235–238; 5. sz. 294–298; 6. sz. 357–361.
- Sárhány Lóránd*: Apró emlékek kicsiny mozaikjai. Művészet, 1969. 10. évf. 10. sz. 10.
- Szalontay Mihály*: Művészet és közönség. Népszava, 1969. jun. 22.
- Szeles Zoltán*: Párizsba induló szegedi művészek a század elején. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve, 1969. I. Szeged, 1969. 131–151. Képekkel. (francia nyelvű kivonattal)
- Szelestey László*: Valóság és művészet Egervárott. Zalai Hírlap, 1969. aug. 3.
- Szeredai Tibor*: Népművészet, Képzőművészet. Korunk, 1969. 28. évf. 2. sz. 1652–1655.
- Szűj Rezső*: A sajtó és a képzőművészet. Új Szó, 1969. okt. 26.
- Szilágyi János*: A művelődéstörténet kérdéseiről. (Művelődéstörténeti Tanácskozás a Tudományos Akadémián.) Népművelés, 1969. 16. évf. 9. sz. 21–22; 10. sz. 20.; 11. sz. 8–9.
- Szurmay Ernő*: A Magyar Tanácsköztársaság szociális és kulturális vívmányai Szolnok megyében. Jászkunság, 1969. 15. évf. 1–2. sz. 51–58.
- Tar Károly*: Művelődő Kalotaszeg. Korunk, 1969. 28. évf. 2. sz. 1675–1684.
- Tibély Gábor*: Igényesség, eszmeiség. Művészet, 1969. 10. évf. 3. sz. 3.
- Tizenhárom Somogyi Művész*. (ismertető) (szerk: Újvári Jenő, bev. Takács Gyula.) Kaposvár, 1969. Somogyi. Tanács, Békés m. ny. 5 lev. 23 t. — 23×24 cm.
- Torday Aliz*: Munkásné és Madonna. (Beszélgetés fenti témáról Aradi Nórával) Fehér megyei Hírlap, 1969. dec. 25.
- Végvári Lajos*: Képzőművészeti kisfilmek szemléje Szolnokon. Szocialista Művészetért, 1969. 12. évf. 7. sz. 5.
- Vonsik Gyula*: Technika és műveltség. Népművelés, 1969. 16. évf. 5. sz. 3–4.
- Vonsik Gyula*: A kor embere és a művészetek. Népművelés, 1969. 16. évf. 6. sz. 3–5.
- Vonsik Gyula*: A tudomány, technika, művészet a műveltségben. Népművelés, 1969. 16. évf. 7. sz. 3–4.
- V-: Szentendrei Napok. (Vita a képzőművészetéről és kritikájáról) Pest Megyei Hírlap, 1969. szept. 10.

ESZTÉTIKA, MŰVÉSZETELMÉLET

- Antonio Banfi* írásából. (1886–1957). Valóság, 1969. 12. évf. 12. sz. 86–96.
- Fábián Mária Magdolna*: Gondolatok a művészeti szemlélet formálásáról. Rajztanítás, 1969. 11. évf. 4–5. sz. 37–38.
- Joó Kálmán*: Vizualitás és művészet-szemlélet a műszaki forradalom korszakában. Rajztanítás, 1969. 11. évf. 2. sz. 21–24.
- Körner Éva*: Periodizáció és művészet-történet. (Hozzászólás Kenyeres Zoltán vázlatához a magyar irodalom periodizációs elveiről.) Kritika, 1969. 7. évf. 5. sz. 25–29.
- Lukács György* válogatott művei. 1. Művészet és társadalom. Válogatott

- esztétikai tanulmányok. (szerk: Fehér Ferenc) 2. bőv. kiad. Bp. 1969. Gondolat, Franklin ny. 619 l. — 20 cm.
- Lukács György*: Az esztétikum sajátossága. (Ford: Eörsi István) Bp. 1969. Magvető, Alföldi ny. Debrecen. 779 l. — 19 cm.
- Művészetszociológia és elkötelezettség*. (A Magyar Rádió Párbeszéd a nagyvilággal c. műsora, szerk. Balyó Mária, riporter Rapsányi László.) Valóság, 1969. 12. évf. 10. sz. 30–38.
- Soós Pál*: Változások és új tendenciák a polgári kultúráról irányzatok kultúra koncepcióiban. Népművelési Értesítő, 1969. 10. évf. 4. sz. 293–307.
- Szabolcsi Miklós*: A kultúra fogalma. A kultúrpolitika fogalma. Népművelési Értesítő, 1969. 10. évf. 4. sz. 277–292.
- Tallós P. István*: Ádázkodás a képzőművészet feladatáról. Kisalföld, 1969. okt. 12.
- Tápai Antal*: Adalékok a munka esztétikai kategóriáihoz. Művészet, 1969. 10. évf. 2. sz. 18–20; 11. sz. 20–22.
- Vinkler László*: Évszázadunk stílári metamorfózisai. (Kísérlet egy művészettörténeti párhuzam értelmezésére.) A Szegedi Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei, 1969. 1. rész.
- Vinkler László*: Egy oeuvre belső felépítésének rejtjeleiről. Tiszatít, 1969. 23. évf. 7. sz. Képekkel.
- Vinkler László*: Korstílus és térfelfogás. Rajztanítás, 1969. 11. évf. 4–5. sz. 31–33.
- Vitányi Iván*: Struktúra, strukturalizmus—szerintem—Új Írás, 1969. 9. évf. 1. sz. 99–105.
- Vitányi Iván*: A művészi formák struktúrájának szociológiai szerepe. Népművelés, 1969. 16. évf. 4. sz. 36–37. 5. sz. 31–33; 6. sz. 38–39.
- Vitányi Iván*: Fejezetek a művészet szociológiájából. Népművelés, 1969. 16. évf. 1. sz. 30–32; 2. sz. 33–35; 3. sz. 34–35.

IKONOGRÁFIA

- Castiglione László*: Kis mitológia sorozat. Élet és Tudomány, 1969. 24. évf. 46. sz. 2184–2189; 48. sz. 2288–2293; 50. sz. 2382–2389; 52. sz. 2474–2479.
- Csatkai A.*: Beiträge zu den mitteleuropäischen Darstellungen des Todes des Heiligen Franz Xavier im 17. und 18. Jahrhundert. Acta Historiae Artium, 1969. Tom. XV. Fasc. 3–4. 293–301. Képekkel.
- Szilágyi János György*: Un problème iconographique. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 1969. No. 32–33. 19–30, illetve 153–159.
- Zolnay Vilmos*: Mesebeli állatok ábrázolásának problémája. Élet és Tudomány, 1969. 24. évf. 4. sz. 146, 162, 163.

A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

- Aradi Nóra*: A szocialista képzőművészet története. Magyarország és Európa. Doktori értekezés tézisei. Bp. 1969. (MTA KESZ) Soksz. 19 l. — 20 cm.
- Artner Tivadar*: Begegnung mit neuzeitlicher Kunst. Eine erste Einführung. (Übers: Heinrich Weissling) Leipzig-Bp. 1969. Prisma Verl. — Corvina Druc, Athenaeum Bp. 321 l. ill. — 20 cm.
- Ács József*: A konstruktív művészet elemei és elvei. Magyar Szó, 1969. okt. 31.
- Bernáth Mária*: A szecesszió művészetének kialakulása és jellemzői az Eszté-



rák-Magyar Monarchiában. Helikon. 1969. 1. sz. 65–76.

Czine Mihály: A magyar avantgardizmus. Kassák Lajos. Jelenkor. 1969. 12. évf. 4. sz. 323–331.

Farkas György: A Tanácsköztársaság képzőművészetéről. Rajztanítás. 1969. 11. évf. 2. sz. 1–3.

Fábián László: A magyar konstruktivizmus új hajtása. Magyar Műhely. 1969. 36. sz. 48–54. Képekkel.

Fodor István: Az absztrakt művészet múltja és jövője. Kritika. 1969. 7. évf. 4. sz. 58–60.

Juhász Ferencné: Vázlat a szecesszióról. Nagyvilág. 1969. 14. évf. 8. sz. 1219–1227.

Köpeczi Béla: A szocialista realizmus fejlődési szakaszai. Kritika. 1969. 7. évf. 9. sz. 3–7.

Major Máté: Az 1945 előtti magyar szocialista művészet. Népművelés. 1969. 16. évf. 1. sz. 35–36. Képekkel.

Miklós Pál: Szentendrei művészet. Kritika. 1969. 7. évf. 12. sz. 15–17.

Murádin Jenő: Collégium Artificium Transylvanicorum. Korunk. 1969. 28. évf. 9. sz. 1403–1409.

Perneczky Géza: Hol tart ma a konstruktivizmus? Élet és Irodalom. 1969. júl. 12.

Szabó György: A Pop Art kísérlete. Új Írás. 1969. 9. évf. 1. sz. 95–98.

Szepessy Géza: A szecesszió születése és megújulása. Művészet. 1969. 10. évf. 10. sz. 2–3.

## RÉGÉSZETI KUTATÁS, ÁSATÁS, LELETMENTÉS

Andrássy Kurta János: Ókori eredetű magyar emlékek. Életünk. 1969. 1. sz. 53–66.

Bakó Géza: Erdély és az avarok. Korunk. 1969. 28. évf. 10. sz. 1462–1467.

Bánki Zsuzsa: Gorsium. Múzeumi Magazin. 1969. 4. sz. 27.

Bánki Zsuzsa: Régészeti kutatások, Alba Regia X. 1969. 149–151.

Czeglédy Károly: Nomád népek vándorlása Napkelettől Napnyugtáig. Bp. 1969. Akadémiai Kiadó. Akadémiai Ny. 159 l. 6 t. — 19 cm.

Csallány Dezső: A nagyszentmiklósi rovásfeliratok és a battonyai Árpád kori rovásfeliratok gyűjtő kapcsolatai. A Nyíregyházi Jósza András Múzeum Évkönyve. XI. Bp. 1969. 89–95. (Német nyelvű kivonattal.)

Dobosy László: Ózd régészeti leletei. A Miskolci Herman Ottó Múzeum Közleményei. 8. 1969. 20–24.

Erdélyi István—Németh Péter: A várpalotai gimnáziumi avar temető. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 8. 1969. 167–198. (Német, francia, orosz kivonattal.)

Éri István: Veszprém megye középkori településtörténeti vázlata. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 8. 1969. 199–216. (Német, francia, orosz kivonattal.)

Fitz Jenő: A gorsiumi ásatások. Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 20. sz. 943–948.

Fodor István: Félköríves keresztvasú szkíta és szarmata kardok. Archeológiai Értesítő. 1969. 96. köt. 1. sz. 67–71. Képekkel. (Orosz és francia nyelvű kivonattal.)

Gabler Dénes: Scarbantia és környékének római köplasztikai emlékei. Arrabona. 11. Győr. 1969. 5–55. (Angol kivonattal.)

Gabler Dénes: Újabb feliratos kö emlékek Ács-Vaspusztáról. Archeológiai Értesítő. 1969. 96. köt. 2. sz. 199–206.

Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

Garam Éva: Avar nyereg Tiszafüredről. Archeológiai Értesítő. 1969. 96. köt. 1. sz. 83–90. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

Gábori Miklós: Régészeti kalandozások. Bp. 1969. Gondolat, Alföldi ny. Debrecen. 387 l. 48 t. — 21 cm.

Kalicz Nándor: A rézkori Balatoni-csoport Veszprém megyében. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 8. 1969. 83–91. (Német, francia, orosz kivonattal.)

Kemenczei T.—K. Végh K.: A Herman Ottó Múzeum leletmentései és ásatásai 1967-ben. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve. 8. 1969. 505–514.

Kovács Tibor: A szászhalombattai bronzkori telep. — Archeológiai Értesítő. 1969. 96. köt. 2. sz. 161–169. Képekkel. (Angol nyelvű kivonattal.)

Kőhegyi Mihály: A Szentcsanakbáti későszarmata telep két vasmécsese. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. 1969./1. Szeged. 1969. 97–106. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

Magyarország régészeti topográfiája. 2. Veszprém megye régészeti topográfiája. (Szerk: Éri István.) Bp. 1969. Akadémiai Kiadó. Akadémiai ny. 340 l., ill. 5 térk. 6 térk. mell. — 29 cm.

Moskovszky Éva: Még mindig kísértenek a szőnyi csontfaragványok. Múzeumi Magazin. 1969. 3. sz. 52.

Mozsolics Amália: Tiszakarádi bronzleletek. Archeológiai Értesítő. 1969. 96. köt. 1. sz. 62–66. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

Németh Péter: Újabb avar kori leletek a történeti Veszprém megyéből. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 8. 1969. 153–166. (Német, francia, orosz kivonattal.)

Nováki Gyula: Földvár ásatások a bakonyi Cuha völgy környékén. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 8. 1969. 135–140. (Német, francia, orosz kivonattal.)

NN: Római kori edényeket találtak Békéssámon határán. Békés Megyei Népújság. 1969. szept. 18.

Pálóczi Horváth András: A csölyösi kun sírlelet. Folia Archeologica. 20. 1969. 107–134. (Francia kivonattal.)

Szilágyi János: Kőfeliratok az aquincumi múzeum régi gyűjtéséből. III. Archeológiai Értesítő. 1969. 96. köt. 1. sz. 72–82. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

Thomas Edit: Újabb római kori kutatások a Balaton felvidéken. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 8. 1969. 141–145. (Német, francia, orosz nyelven.)

Tóth Sándor: Adalékok a veszprémi váralja telektörténetéhez. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 8. 269–278. (Német, francia, orosz kivonattal.)

Trogmayer Otto: Középbronzkori leletek Kömpöczről. — A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. 1969./1. Szeged. 1969. 87–96. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

K. Végh Katalin—Kemenczei Tibor: A múzeum új régészeti kutatásai. — A Miskolci Herman Ottó Múzeum Közleményei. 8. 1969. 6–20. Képekkel.

## FORRÁSKIVONATOK

Acta cassae parochorum. Egyházmegyei szerinti besorolt iratok. Egri Egyházmegye. Művészettörténeti adatok. 1733–1779. (Gyűjt: Bónisné, Wallon Emma. Szerk. bev. Henszlmann Lilla.) Bp. 1969. NPI; Házi soksz. 492 l. — 29 cm. A Művészettörténeti Doku-

mentációs Központ Forráskivonatai. 5.

Alexander Bernát: A művészet. Válogatott tanulmányok. (Vál. Bev. Szemere Samu, Utószó Hermann István) Bp. 1969. Akadémiai Kiadó. Akadémiai ny. 426 l. lt. — 20 cm.

Belitzky János: Ascanio Centorio Szolnok 1552 évi clesteről. Jász-kunság. 1969. 15. évf. 3. sz. 139–144.

Bodó Sándor: Két miskolci vagyonleltár 1762-ből. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve. 8. 1969. 265–283.

Csatkai Endre: Levéltári kutatás, művészettörténeti kutatás. Múzeumi Közlemények. 1969. 3. sz. 112–119.

Dévényi Iván: Márfy Ödön levele a Nyolcak tőrekveiről. Művészet. 1969. 10. évf. 8. sz. 10. Képekkel.

Egri Mária: Ismeretlen Mednyánszky dokumentumok. Jász-kunság. 1969. 15. évf. 3. sz. 121–125.

Gervers, Michael: Ghiselin de Busbecq Buda várról és 1554–55-ben tett magyarországi utazásáról. Műemlék-védelem. 1969. 13. évf. 3. sz. 162–165.

Herman Lipót: Emlékezés régi mesterekre. Budapest. 1969. 7. évf. 1. sz. 36–37.

Kassák Lajosné: A tölgyfa árnyékában. (Naplórészlet.) Magyar Műhely. 1969. 35. sz. 43–48.

Katona Imre: Szemelvények a Batthyány levéltár anabaptista emlékeiből. Vasi Szemle. 1969. 23. évf. 3. sz. 445–452; 4. sz. 601–608.

Kisfaludi Strobl Zsigmond: Emberek és szobrok. (Visszaemlékezések.) Bp. 1969. KAK. Kossuth ny. 237 l. ill. — 20 cm.

Major Máté: Szocialistává formálódás emlékeiből. Jelenkor. 1969. 12. évf. 3. sz. 259–264.

Marosi Ernő: A középkori művészet világa. (összeáll. bev. magy. jegyz.) Bp. 1969. Gondolat. Franklin ny. 281 l. 8 t. — 19 cm. Európai antológia. Középkor.

Pör Bertalan: Emlékezés 1919-re. Nagyvilág. 1969. 14. évf. 2. sz. 272–273. — Falus Elek jegyzetei a cikkhez.

Rippl-Rónai Kiadallan levelei. (összeáll. vál. jegyz.: Genthon István) — Képzőművészeti Almanach. 1. 1969. 131–149.

Szabó István, id.: Fába faragott esztendők. — Egy szobrászművész emlékei. (ill. a szerző) Bp. 1969. Magvető. Kossuth ny. 459 l. 12 t. — 19 cm.

## SEGÉDTUDOMÁNYOK

Bertényi Iván: Középkori bíráskodás. Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 43. sz. 2050–2054. Képekkel.

B. Bónis Éva: Város az időben. A városalapító kelták. Budapest. 1969. 7. évf. 12. sz. 36–38.

Castiglione László: Szent lábnymok Indiában és a görög-római világban. Antik Tanulmányok. 1969. 16. k. 2. sz. 153–166.

Csallány Dezső: A magyar és az avar rovásírás. A Nyíregyházi Jósza András Múzeum Évkönyve. 11. Bp. 1969. 281–307. (Német nyelvű kivonattal.)

Erdélyi István: Türk rovásírás avar felirat Környéről. Antik Tanulmányok. 1969. 16. k. 2. sz. 209–210.

Györfy György: A magyar egyházszervezés kezdeteiről újabb forráskritikai vizsgálatok alapján. MTA Fil. és Tört. Tud. O. Közl. 1969. 18. k. 2–3. sz. 199–225.

Harmatta János: A legrégibb Xvázizmi felirat. Antik Tanulmányok. 1969. 16. k. 2. sz. 199–203.

Kamarás István: A soproni egyházi



emlékek összeírása 1847-ben. Soproni Szemle. 1969. 23. évf. 2. sz. 184–186.

**Kákósy László:** Varázsolás az ókori Egyiptomban. Bp. 1969. Akadémiai K. Akad. ny. 202. 1. 10 t. — 19 cm.

**Komlós Aladár:** A szecesszió körül. Valóság. 1969. 12. évf. 12. sz. 73–76.

**Kőszegi Frigyes:** Város az időben. V. A későbronz és koravaskor lakói. Budapest. 1969. 7. évf. 11. sz. 36–38.

**László Attila:** Rovásfelirat Moldvából. Korunk. 1969. 28. évf. 10. sz. 1476.

**Magyar életrajzi lexikon.** 2. köt. L–Z. Főszerk: Kenyeres Ágnes. Bp. 1969. Akadémiai K. Akadémiai ny. 1104 l.

A magyar irodalomtörténet periodizációs elveiről. (Aradi Nóra hozzászólása.) Irodalomtörténet. 1969. 2. sz. 347–350.

**Mályusz Elemér:** A „csúti fősperesség” (XIII. sz-i premontrai kolostor) Levéltári Közlemények. 1969. 4. évf. 2. sz. 271–277.

**Nógrád megye története.** II. (Szerk: Balogh Sándor...) Salgótarján. 1969. Nógrád m. ny. 304 l. 7 t.

**Pleidell Orsolya:** Sohasem élt szentek halálára. — Mítosz és valóság. Világosság. 1969. 10. évf. 8–9 sz. 508–512.

**Pör Péter:** Az irodalmi szecesszió fogalmáról. Valóság. 1969. 12. évf. 8. sz. 77–84.

**Rác Zoltán:** A jezsuiták Magyarországon. Világosság. 1969. 10. évf. 5. sz. 297–304.

**Schreiber Rózsa:** Város az időben. IV. A bronzkori népek országujtán. Budapest. 1969. 7. évf. 10. sz. 34–37.

**Scher Tibor:** A holt-tengeri tekercsek művelődéstörténeti jelentősége. Magyar Könyvszemle. 1969. 85. évf. 3. sz. 213–219. (Angol nyelvű kivonattal.)

**Sebes Tibor:** Buddha lányomában. Bp. 1969. Táncsics Kiadó. Ságvári ny. 247 l. 16 t. — 18 cm. (Ütikalendok 86.)

**Szabolcsi Miklós:** A neoavantgarde kérdéseiről. Valóság. 1969. 12. évf. 12. sz. 46–63.

**Vajay Szabolcs:** A sisakdísz megjelenése a magyar heraldikában. Levéltári Közlemények. 1969. 4. évf. 2. sz. 279–284.

**R. Várkonyi Ágnes:** Művelődéstörténeti törekvések a hazai polgári történettudományban. Valóság. 1969. 12. évf. 10. sz. 1–9.

**Zolnay László:** Ünnepek és hétköznapi a középkori Budán. Bp. 1969. Gondolat. Athenaeum ny. 227 l. 22 t. 1 térk. — 25 cm.

**Zolnay László:** Komoly és csintalan címerek. Budapest. 1969. 7. évf. 11. sz. 39–41.

## ESZTÉTÁK, MŰTÖRTÉNÉSZEK, NÉPRJAZKUTATÓK, RÉGÉSZEK

**Horváth Tibor:** Felvinczi Takács Zoltán, Ázsia művészetének első magyar szakértője és tudósa. Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. 3. sz. 225–232. (Angol nyelvű kivonattal.)

**Horváth Tibor:** Hopp Ferenc. (Arcképcsarnok) Múzeumi Magazin. 1969. 3. sz. 17.

**Kákósy László:** Dobrovits Aladár és Wessetzky Vilmos hatvan éves. Antik Tanulmányok. 1969. 16. köt. 2. sz. 211–212.

**Katona Imre:** Radics Jenő az iparművészeti kultúráért. Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. 3. sz. 212–224. (Angol nyelvű kivonattal.)

**Lévárdy Ferenc:** Henszmann alkotó egyénisége. Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. 3. sz. 193–200. (Német nyelvű kivonattal.)

**Lyka Károly:** születésének 100. évfordulója. — Dévényi Iván. Jelenkor. 1969. 12. évf. 12. sz. 1098–1099.

**Molnár Aurél:** Divald Kornél (1872–1931). Múzeumi Magazin. 1969. 2. sz. 18.

**Pogány Ö. Gábor:** Lyka Károly centenáriuma. Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 3–4.

**Pogáyné, Balás Edit:** Pulszky Ferenc. Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. 3. sz. 201–203.

**Pogáyné, Balás Edit:** Pulszky Károly. Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. 3. sz. 204–206.

**Száz éve született Lázár Béla.** Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 48.

**Sz. A.: Herman Ottó.** (Arcképcsarnok) Múzeumi Magazin. 1969. 4. sz. 17.

**Tombor Ilona:** Rómer Flóris. Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. 3. sz. 207–211. (Francia kivonattal.)

**Uzsoki András:** Czéh János régészeti tevékenysége Győrött. Arrabona. 11. Győr. 1969. 117–142. (Német és angol nyelvű kivonattal.)

**Weiner Mihályné:** Radics Jenő. (1856–1917) Múzeumi Magazin. 1969. 1. sz. 6.

## ÉPÍTÉSZET

### Régi

**András Ida:** Várak, várúrnők. (Székesfehérvár, Bory vár; Sopron, Torodi vár.) Képes Ujság. 1969. febr. 1.

**Balogh András:** Ki rajzolta a fertődi v. Esterházy kastély vezértervét? Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. 1. sz. 77–80.

**Balogh István:** Szabolcs-Szatmári kastélyok, kúriák és parasztházak. Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 42. sz. 1971–1975.

**Bauer Jenő:** A Rudas fürdő felhód nélkül. Budapest. 1969. 7. évf. 5. sz. 38–39.

**Bleyer György:** A Gyulák temploma. Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 5.

**Czagány István:** A pesti Vigadó sorsa. Budapest. 1969. 7. évf. 8. sz. 32–34.

**Czagány István:** Egy budavári ház története képekben. (1. ker. Fortuna u. 14.) Budapest. 1969. 7. évf. 4. sz. 39.

**Czeglédy Ilona–Koppány Tibor:** A mátraverebélyi r. k. templom. Magyar Műemlékvédelem. 1963–1966. Bp. 1969. 31–53. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

**Czeglédy Ilona:** Siklós vára. Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 25. sz. 1187–1189.

**Degré Alajos–Gergelyffy András–Walter Ilona:** Az egervári vár története. 2. jav. kiad. Zalaegerszeg. 1969. Zala m. ny. 76 l. ill. — 21 cm.

**Dercsényi Balázs:** A pécsi székesegyház. Bp. 1969. Pannonia, Athenaeum ny. 42 l. ill. — 20 cm. (Műemlékeink)

**Dercsényi Dezső:** Ják (Ütikalauz) 2. kiad. Szombathely. 1969. Vas m. Tanács Id. Hiv. Egyet. ny. 79 l. — 17 cm.

**Détshy Mihály:** Egy ismeretlen magyar vár. — Szádvár. — A Herman Ottó Múzeum Évkönyve. 1969. 8. 143–186.

**Détshy Mihály:** Vezető az egri várban. Eger. 1969. Glóbus ny. Bp. 60 l. ill. — 19×17 cm.

**Gaál Ernő:** Középkori zsinagógák a Várban. Múzeumi Magazin. 1969. 3. sz. 37–38.

**Gábor István:** Egy régi épület új arca. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola. Budapest. 1969. 7. évf. 12. sz. 17–20.

**Gerő Győző:** Pécs török emlékei. Múzeumi Magazin. 1969. 3. sz. 23–26.

**Gerő László:** A váreépítész néhány szak kifejezéséről. Századok. 1969. 103. évf. 1. sz. 82–88.

**Harach Erzsébet:** A sárvári vár sorsa

napjainkban. Szombathely. 1969. Vas. m. ny. 75–81. 1. — 24 cm.

**Izzépi Edit:** Diósgyőr mint végvár a vasvári békekötés után. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve. 1969. 8. 195–205.

**Jécsai Andor:** A Nemzeti Panteon terve Széchenyi Istvántól napjainkig. Budapest. 1969. 7. évf. 6. sz. 39–40.

**Jóó Tibor:** A sályi Gorove kastély. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 2. sz. 87–89.

**Lévárdy Ferenc:** Pannonhalma. (Ütikalauz) Sopron. 1969. Egyet. ny. Bp. 120 l. ill. — 17 cm.

**Kampis Antal:** A tihanyi apátság. Bp. 1969. Corvina. Kossuth ny. 37 l. 20 t. — 17 cm.

**Komárik Dénes:** Egy régi pesti ház. (Nyári Pál u. 8.) Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 3. sz. 158–161.

**Koppány Tibor:** Veszprém megye Árpád kori építészetének kutatási problémái. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 8. 1969. 217–222. (Német, francia, orosz kivonattal.)

**Kovács András:** A püspökszentlászlói kastély. Baranyai Művelődés. 1969. június. 112–113.

**Kozák Károly:** XI–XIII. századi egyházi építészeti Veszprém megyében. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 8. 1969. 223–234. (Német, francia, orosz kivonattal.)

**Marosi Ernő:** Die zentrale Rolle der Bauhütte von Kaschau. (Kassa, Kosice) Studien zur Baugeschichte der Pfarrkirche St. Elisabeth um 1400. Acta Historiae Artium. 1969. Tom 15. Fasc. 1–2. 25–75. Képekkel.

**Marosi Ernő:** Tanulmányok a kassai Szent Erzsébet templom középkori építéstörténetéhez. I–II. Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. 1. sz. 1–45; 2. sz. 89–127. Képekkel.

**Marót János:** Fertőd. (Ütikalauz) 3. átd. kiad. Sopron. 1969. Egyet. ny. Bp. 96 l., ill. — 17 cm.

**Mendele Ferenc:** A turistavándi vizimalom. Magyar Műemlékvédelem. 1963–1966. Bp. 1969. 145–158. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

**Molnár József:** A Rudas gyógyfürdő építéstörténete. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 1. sz. 22–28.

**Molnár József:** Egy pécsi dzsámi ablaktáblái. Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. 1. sz. 74–76.

**Nagy Emese:** Az ozorai ferences kolostor. Folia Archeologia. 20. 1969. 135–153. (Francia nyelvű kivonattal.)

**Ostromverte várak.** (fotóalbum) (Szerk: Gerő László. bev: Bajor Nagy Ernő.) Bp. 1969. Corvina. Kner ny. Gyoma. 26 l. 66 t. 24 cm. (Angol, francia, német nyelven is.)

**Paládi Kovács Attila:** Népi mondák és hiedelmek Szádvárról. A Miskolci Herman Ottó Múzeum Közleményei. 8. 1969. 51–55. Képekkel.

**Pereházy Károly:** A „rejtélyes” csillagvár. (Balatonszentgyörgy) Művészet. 1969. 10. évf. 3. sz. 4–5. Képekkel.

**Pereházy Károly:** Kőröshegyi gondolatok. Művészet. 1969. 10. évf. 8. sz. 3.

**Szabó Erzsébet:** A ferencrendiek pesti XVII. századi temploma. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 1. sz. 13–18.

**Szabó Sándor:** Emlékek egy belvárosi öreg házban. (Reáltanoda u. 19.) Budapest. 1969. 7. évf. 9. sz. 34.

**Szerbák Elekné:** Pest első bölcsődeépülete. (Mária u.) Budapest. 1969. 7. évf. 8. sz. 40–41.

**Valter Ilona:** Egyházhelyek és templomok a középkori Bodrogközben. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve. 8. 1969. 115–141. Képekkel.

**Vámos Ferenc:** A szegedi városháza



- építésének történetéből. Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. 4. sz. 317–322.
- Várszegi Alajos: Szászvár elfelejtett vára. (XIII. sz.) Baranyai Művelődés. 1969. június. 97–102.
- Vártúrák Kalauza; Északmagyarországi alföldi várak és vártúra útvonalak. (Szerk: Dely Károly). Bp. 1969. Sport. Pécsi Szikra ny. 395 l. 12 t. 9 térk. mell. — 19 cm.
- Voit Pál: Martin Wittwer, a győri karmelita templom építész. Magyar Műemlékvédelem. 1963–1966. Bp. 1969. 187–225. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
- Vörtesy Miklós: Az Egyetemi Könyvtár épülete. Budapest. 1969. 7. évf. 1. sz. 34–35.
- Zákonyi Ferenc: Veszprém várának alaprajza és távlati képe 1656-ból. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 3. sz. 162–168.
- Z. L.: Egy budai palota tündöklése és bukása. (Szentgyörgy tér 4.) Budapest. 1969. 7. évf. 5. sz. 43.
- Új
- ÁLTALÁNOS
- Abai György: Budapesti új kultúrcentrumok. Városépítés. 1969. 1. sz. 9–12.
- Ábrahám Kálmán: A tudomány és a művészet diadala. — Emlékezés Sávoly Pálra. — Budapest. 1969. 7. évf. 7. sz. 17–19.
- Balla József—Lánczky József—Remetey Tibor: A Dunaiújvárosi Házgyár és a tömeges panelos lakásépítés. Magyar Építőipar. 1969. 18. évf. 7–8. sz. 395–405.
- Balogh Ferenc: Vita az építészek rangsorolásáról. Korunk. 1969. 28. évf. 5. sz. 789–791.
- Bleyer György: A Bauhaus és a Korunk. Korunk. 1969. 28. évf. 5. sz. 705–707.
- Bonta János: Az építés és az építészettudományai. Építés—Építészettudomány. 1969. 1. köt. 1–2. sz. 5–47.
- Bonta János: Építés, építész, urbanisztika. (Hozzászólás Major Máté: Az építész fogalma és fogalomköre c. írásához. 11. évf. 12. sz.) Valóság. 1969. 12. évf. 5. sz. 95–97.
- Brenner János: Az építész fogalmának meghatározási problémáihoz. Valóság. 1969. 12. évf. 5. sz. 97–100.
- Brenner János: A településtudomány néhány ismeretelméleti problémájáról. Építés—Építészettudomány. 1969. 1. köt. 3–4 sz. 411–437.
- Dercsényi Balázs: Árkay Aladár. (1868–1932.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 1. sz. 54–55.
- Erdei Ferenc: Urbanisztika, építész. Valóság. 1969. 12. évf. 1. sz. 40–41.
- Faber Miklós—Visontai József: A hidak esztétikájáról. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 1. sz. 48–50.
- Faragó Béla: Quo vadis... Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 3–4.
- Fátay Tamás: Házgyár és építész. Magyar Építőipar. 1969. 18. évf. 7–8. sz. 420–421.
- Fülöp Imre: Házgyárak. Magyar Építőipar. 1969. 18. évf. 1. sz. 41–45.
- Gáll Imre: Gyula hídjai. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 3. sz. 142–151.
- Granasszói Pál: Az építészeti közizlés hazai helyzetéről. Népművelés. 1969. 16. évf. 2. sz. 20–23.
- Heinz Mihály: A fővárosi lakásépítés helyzete. Budapest. 1969. 7. évf. 2. sz. 3–5.
- Horváth István: Miskolci törekvések a házgyári monotonia feloldására. Magyar Építőipar. 1969. 18. évf. 7–8 sz. 390–394.
- Károlyi Antal: Beszéljünk az építészetről. Valóság. 1969. 12. évf. 5. sz. 106–107.
- Kemény Csaba: Az építészet mint tudomány és mint művészet. Valóság. 1969. 12. évf. 5. sz. 100–102.
- Komárik Dénes: Brein Ignác ismeretlen műve. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 1. sz. 29–34.
- Kubinszky Mihály: A XIX. és XX. század magyar építészetének periodizációs problémái. Építés—Építészettudomány. 1969. 1. 1–2 sz. 119–130.
- Kubinszky Mihály: Visy Zoltán építész. (1903–1938) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 5. sz. 54–56.
- Magyar Építőművészek Szövetsége Közgyűlései. Bp. 1968 dec. 12. 1969 jan. 9. / Jegyzőkönyv. Bp. 1969. Építésügyi Tájs. Kp. Házi soksz. 139 l. — 20 cm.
- Magyar Gábor: Salgótarjáni középmagas lakóházak. Magyar Építőipar. 1969. 18. évf. 1. sz. 15–17.
- Major Máté: Marcel Breuer. Nagyvilág. 1969. 14. évf. 5. sz. 743–749.
- Major Máté: Vita közben (hozzászólás). Valóság. 1969. 12. évf. 5. sz. 95.
- Major Máté: Az építészet új világa. Tanulmányok. Bp. 1969. Magvető.
- Szegedi ny. 655 l. ill. — 19 cm.
- Major Máté: Húsz éves az építészeti tervezés közösségi megszervezése. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 3. sz. 52–53.
- Major Máté: Építészetiünk ügye a Magyar Tanácskörtársaság idején. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 3. sz. 50–51.
- Major Máté: Az építészlet kezdetei. (körkép) Kritika. 1969. 7. évf. 3. sz. 34–42.
- Major Máté: Az új építészet jelene. Kritika. 1969. 7. évf. 10. sz. 27–33.
- Major Máté: Magyar művészi munka. (dokumentum) Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 53.
- Major Máté: Sipos Béla építésről. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 3. sz. 60.
- Merényi Ferenc: A magyar építész. 1867–1967. Bp. 1969. Műszaki Kiadó. Révai ny. 179 l. ill. — 19 × 17 cm.
- Márton István: Építők Szakszervezetének hétvégi pihenőháza. Magyar Építőipar. 1969. 18. évf. 1. sz. 8–9.
- Nagy Elemér: Nagyok-öregék. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 1. sz. 61.
- Pogány Frigyes: A művészetek szintézisének problémái az építészetben. Doktori értekezés tézisei. Bp. 1969. MTA. KESZ soksz. 50 l. — 20 cm.
- Pogány Frigyes: Építész, szobor, kép új találkozása. Rajztanítás. 1969. 11. 2. sz. 8–9.
- Pogány Frigyes: Az építészeti kritikáról. Építés—Építészettudomány. 1969. 1. k. 1–2. sz. 49–61.
- Preisich Gábor: Külön külön vagy együtt. Valóság. 1969. 12. évf. 5. sz. 102–103.
- Siklós László: Pályaudvarok. Budapest. 1969. 7. évf. 10. sz. 4–7.
- Szoyka Pál: A nagypanelos lakásépítés problémái Pécsen. Magyar Építőipar. 1969. 18. évf. 8. sz. 422–426.
- Thuróczy Kamill: Térbeliség és felületalakítás. Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 11–13. Képekkel.
- Török László: Magyar építészet a historizmus korában. (Módszertani vázlat a magyar eklektika építészettörténetéhez) Építés—Építészettudomány. 1969. 1. köt. 1–2. sz. 131–180.
- Vadász György: Növelhető fanyaralók. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 1. sz. 43.
- Vámos Ferenc: Ady a magyar építészetéről. Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 8–10. Képekkel.
- Vámos Ferenc: Béla Lajtha. A Hunga-
- rian Architect at the Beginning of the XX.II Century. Acta Historiae Artium. 1969. Tom. 15. Fasc. 1–2. 163–198. Képekkel.
- Vidor Ferenc: Az építészet teljességéről. Építés—Építészettudomány. 1969. 1. köt. 1–2. sz. 63–74.
- Vidor Ferenc: Táguló építészet. Valóság. 1969. 12. évf. 5. sz. 103–105.
- Völgyes Frigyes: Acél és alumíniumszerkezetek fejlődése az építőiparban. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 4. sz. 246–256.
- Zádor Mihály: A Magyar Tanácskörtársaság az építészoktatás korszerűsítéséért. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 5. sz. 15–16.
- Tervpályázatok
- Bonta János—Molnár Péter: Az építészeti tervpályázatokról. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 1. sz. 59–60.
- Budapesti Postaépület. Zártkörű pályázat. Tiszóczky István. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 3. sz. 2–5.
- Farkasdy Zoltán: Egy terv sorsának margojára. (Dunaiújváros Főter, Városi Tanács és a Városi és Járási Pártbizottság új székháza.) Magyar Építőművészet. 1969. 1. sz. 10–11.
- A Miskolci Tiszai pályaudvar tervpályázata. 1968. Molnár Péter. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 2–9
- Pályaterv a budai Várpalota Duna parti homlokzatának kialakítására. Építész id. Kotsis Iván. — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6. sz. 49.
- Sopron műemléki belvárosának üres telkeire kiírt tervpályázat. 1968. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 5. sz. 2–11.
- Zólyomi Alfonz—Ébert Ágoston: Fejleszthető Művelődési Otthonok tervpályázata. 1967. — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 1. sz. 2–8.
- BALATONAKARATTYA
- Nyaraló. (Szelle Kálmán építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 30–31.
- BALATONALMÁDI
- Vegyipari Gépgyár üdülőjének étterme. (Gózon Imre építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 3. sz. 26.
- BALATONFÜRED
- Fesztivál, Mozi Színház. (Horváth Z. Kálmán, Bajnay Zsolt építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 12–13.
- BALATONLELLE
- Üdülő. (Scully János építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6. sz. 43–44.
- BALATONSZÉPLAK
- Ezüstpart-üdülősor. (Márton István építész.) — Magyar Építőipar. 1969. 18. évf. 1. sz. 10–14.
- BUDAPEST
- Botanikus kert pálmaháza. — újjáépítés. (id. Kotsis Iván építész) Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6 sz. 48.
- Duna Szálló. (Finta József építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 5. sz. 57–58.
- Kis Royal Étterem. (Nagy Károly építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 5. sz. 23.
- MTA bérház. (id. Kotsis Iván, építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6. sz. 46.
- Palatinus Szálló. (Molnár István építész.) — Budapest. 1969. 7. évf. 6. sz. 30–32.
- Royal Nagyszálló Bárja. (Verpeléti István, Marinov Gusztáv belsőépítész.) —



Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6. sz. 20–21.

Szabadság hegy, ABC áruház. (Mészáros József építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 3. sz. 44–45.

Tolbuhin körüli vásárcsarnok. Budapest. 1969. 7. évf. 7. sz. 40.

I. Attila u. 4. lakóház. (Boross Zoltán építész.) — Kubinszky Mihály. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 59. Képekkel.

I. Batthyány u. lakóépület. (Kiss Imre építész.) — Kiss Tibor. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6. sz. 40–41. Képekkel.

I. Fő u. 2. lakóház. (Ropár Ferenc építész.) Műemlékvédelem. 1969. 18. évf. 1. sz. 12–13. Képekkel.

I. Gyorskocsi u. 22–24. lakóház. (Jánossy György, Hrecska József építészek.) — Kubinszky Mihály. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 59. Képekkel.

I. Uri u. Fehér Galamb ház. (Virág Csaba építész, Drávai Tamás, Csatlósi László, Gergely Gábor belsőépítészek.) — Kubinszky Mihály. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6. sz. 12–17. 61.

II. Budakeszi u. OTP lakótelep. (Iványi László építész, Heim Ernő városrendező.) — Iványi László. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 4. sz. 24–26. Képekkel.

II. Ganz u. VBKM irodaház. (Puskás Tamás építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 5. sz. 20–22.

II. Keleti Károly u. OTP Lakóház. (Breiter Artur, Kaszás Károly építészek.) — Virág Csaba. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 28–29. Képekkel; Kubinszky M. uo. 59.

II. Szemlőhegy u. DIVSZ székház. (Vas Zoltán építész, Borsos Miklós szobrász, Jajecnicza Róbert ötvös.) — Kruz László. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 4. sz. 37–39. Képekkel.

III. Római part. Építők Szakszervezetének hétvégi pihenőháza. (Márton István építész, Kecskés István belsőépítész, Mester Jenő kerttervező.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 3. sz. 24–25. Képekkel.

III. Meggyfa u. Romkert. (Hegyi Lajos építész, Welner István régész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 33.

V. Egyetem tér. ELTE központi épület homlokzati helyreállítása. (Kotsis Iván építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6. sz. 47.

V. Ső u. lakóházépület. (Jeney Lajos—Kangyal Miklós építészek.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6. sz. 42.

VIII. Luther u. 4–6. OTP lakóépület. (Kiss Albert építész.) Magyar Építőipar. 1969. 18. évf. 1. sz. 23–25.

X. Kozma u. Krematórium. (Pomsár János építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 1. sz. 26–27. Képekkel.

XI. Budaörsi u. Külföldi ösztöndíjasok kollégiuma. (Hofer Miklós—Török Ferenc építészek, Moess Tibor belsőépítész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6. sz. 37–39.

XI. Örmezői lakásépítkezések. — Magyar Építőipar. 1969. 18. évf. 3. sz. 153–163. Képekkel.

XIII. Pozsonyi út, Dunapart Kávéház (Mikó Sándor építész.) — Magyar Építőművészet. 18. évf. 6. sz. 18–19.

XIII. Rajk László u. (Károlyi István építész.) — Kruppa István. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6. sz. 34–36. képekkel

DIÓSGYŐR

DVTK stadion korszerűsítés. (Dézsi János építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 5. sz. 17.

## EGER

Megyei Múzeum. Tanulmányterv. (Jánossy György építész.) — Sedlmayr János. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 3. sz. 6–8. Képekkel.

Almagyar domb. OTP sorházak. (Veres Zoltán építész, Turcsányi Gyula város-építész.) Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 3. sz. 12–13.

Önkiszolgáló Étterem. (Horváth Z. Kálmán építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 3. sz. 14–15.

Pedagógiai Főiskola Leánykollégiuma. (Azbej Sándor építész.) — Magyar Építőművészet. 18. évf. 3. sz. 9–11.

GÖDÖLLŐ

Agrártudományi Egyetem. Szemináriumi előadó, konyha, étterem. (Zöldy Emil építész.) — Szende László. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 5. sz. 27–30.

GYŐR

KPM. Körzeti Igazgatóság irodaháza. (Csapó György, Urbányi Károly építészek.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 4. sz. 16–17.

MHS Győr megyei és városi elnökség székháza. (Pilt Rudolf építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 4. sz. 14–15.

GYULA

ABC áruház. (Mészáros József építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 3. sz. 44–45.

HÉVÍZ

Állami Gyógyfürdő Kórház fedett fürdő-épület. (Kun Attila, Legány Zoltán építészek, Segesdi György szobrász, Lakner László, Scholz Erik falmozaik tervezők.) — Szende László. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 1. sz. 28–34.; Magyar Építőipar. 1969. 18. évf. 1. sz. 3–7.; — Kubinszky Mihály. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 1. sz. 62.

Rózsakert eszpresszó, bisztró. (Gulyás Zoltán építész, Czabaffy Gusztáv belső-építész.) — Földesi Lajos. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 5. sz. 46–51.

KAPOSVÁR

MSZMP Somogy Megyei Bizottságának Székháza. (Somogy megyei tan. tervező váll.) — Szigetvári György. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 4. sz. 29–31.

KAZINCBARCIKA és KISKUNFÉL-EGYHÁZA

MŰM iskola. — Műszaki Tervezés. 1969. 4. sz. 15.

KECSKEMÉT

Építő-iparitanuló iskola. (Balogh István építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 4. sz. 22–25.

Fedett uszoda. (Janáky István, Tolnay Lajos építészek.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 24–25.

Konzervgyári Étterem. (Balázs György építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 19. évf. 6. sz. 9–11.

Széchenyi téri lakóház. (Neuhauser László építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 16–18.

MEZŐTÚR

Kísérleti lakótelep. — Kubinszky Mihály. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 5. sz. 58–60.

MISKOLC

Nehézipari Műszaki Egyetem könyvtár-épülete. (Tolnay Lajos.) — Magyar Építőipar. 1969. 18. évf. 1. sz. 26–27.

NAGYKANIZSA

Felsőfokú Mezőgazdasági Technikum kollégiuma. (Kiss Imre építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 4. sz. 26–28.

Vöröshadsereg u. Lakóház. (Kiss Imre építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 3. sz. 19.

## NYÍREGYHÁZA

Krúdy mozi és irodaház. (Pintér Béla építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 36–37.

ORGOVÁNY

Művelődési Ház. (Jurcsik Károly, Varga Levente építész, belsőépítész.) — Jurcsik Károly—Varga Levente—Szrogh György. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 5. sz. 37–45.

ÓZD-BOJYOK

Középmagas lakóház. (Fábián István építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 1. sz. 24.

SALGÓTARJÁN

Gimnázium és általános iskola. (Magyar Géza építész.) — Finta József—Magyar Géza. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 3. sz. 30–39.

Pécskő üzletház. (Finta József építész.) — Szrogh György—Finta József. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 16–21.; Finta József. Magyar Építőipar. 1969. 18. évf. 1. sz. 28–31.

SÁROSPATAK

Borostyán vendégfogadó. (Bakovecz Imre építész, Lakner László szobrász, Szabó Mariann falkárpiterv.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 1. sz. 15–20.; Makovecz Imre. Magyar Építőipar. 1969. 18. évf. 1. sz. 18–20.

SIOFOK

Fogas együttes. (Szallóda: Földes Lajos építész, Mozi: Szekeres József építész, Lakóház: Csikvári Antal építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 5. sz. 12–14.

SZEGED

Lenin Krt. Lakóház, Önkiszolgáló Étterem (Károlyi István építész.) Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6. sz. 30–33.

SZENTENDRE-Papsziget

MRT csónakház. (V. Pázmándy Margit építész.) — Farkasdy Zoltán és Pázmándy Margit. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 5. sz. 31–36.

SZIGLIGET

Hétvégi ház. (Preisich Gábor építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6. sz. 45.

Lengyel Kúria helyreállítása. (Cseh István építész, Őrsi Károly, Pödör Katalin kerttervező.) — Horler Miklós. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 3. sz. 47–49.

SZOMBATHELY

Csillagvizsgáló. (Zalotai Elemér építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 26–27.

Isis Szálló. (Csaba László építész.) — Magyar Építőipar. 1969. 18. évf. 1. sz. 37–40.

Megyei Könyvtár és magasház. (Medvet László építész, Valentiny Károlyné belsőépítész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6. sz. 8.

Megyei MSZMP Székház. (Károlyi Antal építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6. sz. 26–29.; Szij Rezső. Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 23–24.

Vas Megyei Tanács Tervező Iroda Székháza. (Heckenast János építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6. sz. 22–25.

Zeneiskola és hangversenyterem. (Károlyi Antal és Ligeti Gizella építészek.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 4. sz. 18–21.

TATABÁNYA

Csákányosi csárda. (Makovecz Imre építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 22–23.; Makovecz Imre. Magyar Építőipar. 1969. 18. évf. 1. sz. 32–36.

TAMÁSI

MSZMP Székház. (Váci Imre építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 4. sz. 35–36.



## TISZASZEDERKÉNY

Művelődési Ház. (Szabó István építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 34–35.

## VÁC

Gimnázium. (P. Mueller Éva építész, Kiss István szobrász.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 3. sz. 40–43.

## VESZPRÉM

Kereskedelmi Központ és 20 emeletes lakóház. (Márton István, Mészáros Imre építész.) — Finta József. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 14–15.

Vegyipari Egyetem, önkiszolgáló menza. (Márton István építész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 3. sz. 20–21.

## ZALAEGERSZEG

ÁFTH irodaház. (Beléndesi Kálmán építész.) — Szerdahelyi Károly. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 32. Lakóház és eszpresszó. (Szigeti László, Szerdahelyi Károly építész, Pintér Katalin belsőépítész.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 1. sz. 25.

## VÁROSTERVEZÉS, VÁROSEPÍTÉS, VÁRORENDEZÉS, HELYTÖRTÉNET

### Általános

Bühl Antal: Delta (Temes megye) városiasodásának útja. Korunk. 1969. 28. évf. 4. sz. 550–558.

Erdélyi Lajos: Orbán Balázs székelyföldi fényképei. Korunk. 1969. 28. évf. 4. sz. 616–620. Képekkel.

Granasztói Pál: Írók a városépítésről. Budapest. 1969. 7. évf. 8. sz. 10.

Granasztói Pál: Érzelmek és józanság a városépítésben. Budapest. 1969. 7. évf. 9. sz. 26–27.

Hoch István: Épületek, városrészek korszerű átépítése. Budapest. 1969. 7. évf. 12. sz. 29.

Major Máté: A mezőgazdasági kisvárosok fejlesztésének építészeti problémái. Népművelés. 1969. 16. évf. 7. sz. 18–19.

Mueller Othmar: Bontás és városrendezés. Budapest. 1969. 7. évf. 7. sz. 20–22.

L. Nagy Zsuzsa: Az 1918–19-es forradalmak és a helytörténeti kutatás néhány problémája. Levéltári Szemle. 1969. 19. évf. 1. sz. 253–265.

Sébastyén Gyula: Lakás és város a nagyvilágban. Bp. 1969. Közgazd. és Jogi Kiadó. Franklin ny. 321 l. 16 t. — 20 cm.

Starmüller Géza: A régi és az új Kolozsvár fényképekben. Korunk. 1969. 28. évf. 8. sz. 1220–1225.

Tüskés Tibor: A jövő városa — a város jövője. Jelenkor. 1969. 12. évf. 7–8. sz. 718–722.

## BUDAPEST

Bajor Nagy Ernő: VIII. kerületi mozaik. Budapest. 1969. 7. évf. 5. sz. 8–11. Képekkel.

Budapest. (Aradi Nóra, Benczédi László...) 2. átd. és bőv. kiad. Bp. 1969. Panoráma. Kossuth ny. 570 l. 10 térk. — 19 cm.

Budapest. (Szerk: Halász Zoltán) Bp. 1969. Corvina. Athenaeum ny. 39 lev. — 15 cm. (Magyarország képekben.)

Budapest. (fotóalbum) (Szöveg: Mesterházi Lajos, Fotó: Balla Demeter, Czeizling Lajos stb.) Bp. 1969. Corvina. Kossuth ny. — 21 × 22 cm.

Cifka Péterné—Granasztói Pál—Seenger Ervin: Pest-budai városképek. (Album) Bev. Granasztói Pál. Bp. 1969. Magyar Helikon, Európa, Athenaeum ny. — Zrínyi ny. 35 l. 28 t. — 19 cm.

Györfy György: A magyar városfejlődés

kezdetei és Budapest kialakulása. Doktori értekezés tézisei. Bp. 1969. MTA. KESZ soksz. 15 l. — 20 cm.

Kereszty András: Az ismeretlen XVI. kerület. Budapest. 1969. 7. évf. 3. sz. 12–14. Képekkel.

Kereszty András: A legamerikaibb városrész. (Bp. VII. ker.) Budapest. 1969. 7. évf. 4. sz. 6–9. Képekkel.

Király Elemér: Budapesti útmutató. Bp. 1969. Panoráma. Egyetemi ny. 730 l. 1 térk. — 14 cm.

Kubinyi András: Budapest története. 1440–1529. Középkori fővárosunk és környékünk a Hunyadi és a Jagelló korban. Kandidátusi értekezés tézisei. Bp. 1969. MTA. KESZ soksz. 17 l. — 20 cm.

Láng Péter: Budapest fejlesztésének programja a Tanácsköztársaság idején. Budapest. 1969. 7. évf. 2. sz. 10–12.

Preisich Gábor: Budapest városépítésének története. (3) 1919–1969. Bp. 1969. Műszaki Kiadó. Egyetemi ny. 310 l.

Preisich Gábor: Budapest általános rendezési tervének előzményei. Budapest. 1969. 7. évf. 3. sz. 8–9.

Radnai Lóránt: A budapesti Kálvin tér. Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 21. sz. 969–974. Képekkel.

Szamos Rudolf: Óbuda. Budapest. 1969. 7. évf. 1. sz. 14–15. Képekkel.

Szász István: Rákospesztúr — a főváros „távol-kelete” Budapest. 1969. 7. évf. 3. sz. 15–17.

Szász István: A II. kerület. — Álmaink városa — Budapest. 1969. 7. évf. 4. sz. 10–12.

Zolnay László: Egy száznyelvű város — a középkori Buda. — Budapest. 1969. 7. évf. 3. sz. 41–43. Képekkel.

Zolnay László: Városépítés, városszépítés a középkori Budán. Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 3–5. Képekkel.

## DEBRECEN

Papp Antal: Debrecen. 2. jav. kiad. Bp. 1969. Panoráma. Athenaeum ny. 286 l. ill. 1 térk. — 17 cm. (Útikönyvek)

## DUNAÚJVÁROS

Nagy Jenő: Dunaújváros. Bp. 1969. Globus ny. 15 l. ill. — 22 × 20 cm.

## GYÖNGYÖS

Pál Tibor: A gyöngyösi Nagypatak, Lúd és Vachot Sándor utca korszerűsítésének kérdéséhez. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 3. sz. 151–157.

## GYŐR

Tomaj Ferenc: Győr utcái és terei. (Újváros) Arrabona. 11. Győr. 1969. 199–219. (Német nyelvű kivonattal.)

## MÁTÉSZALKA

Csomár Zoltán: Új városunk Mátészalka. Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 35. sz. 1644–1649.

## NAGYKANIZSA

Tóth Antal: Nagykanizsa. Nagykanizsa. 1969. Zala m. ny. 106 l. ill. — 20 cm.

## NAGYVÁZSONY

Éri István: Nagyvázsöny. 2. jav. bőv. kiad. Bp. 1969. Pannónia, Athenaeum ny. 79 l. ill. — 20 cm. (Műemlékeink)

## NYÍRBÁTOR

Entz Géza—Szalontai Barnabás: Nyírbátor. 2. bőv. kiad. Bp. 1969. Pannónia, Athenaeum ny. 74 l. ill. — 20 cm. (Műemlékeink)

## SÁROSPATAK

Lázár István: Séták Sárospatakon. Múzeumi Magazin. 1969. 1. sz. 18–21.

## SIÓFOK

Antalfy Gyula: A Balaton új városa Siófok. Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 14. sz. 637–642.

## SOPRON

Sopron. (Írta Becht Rezső, Csapody István...) 2. jav. kiad. Bp. 1969. Panoráma, Athenaeum ny. 294 l. ill. 1 térk. — 17 cm. Útikönyvek)

## SOPRON. (Szerk. Gimes Endre) 5. átd.

kiad. Sopron. 1969. Egyetemi ny. 115 l., 10 t. — 17 cm.

Sopron leírása 1898-ból. Soproni Szemle. 1969. 23. évf. 4. sz. 376–379.

## SZEGED

Sz. J.: Séták Szegeden. Múzeumi Magazin. 1969. 3. sz. 11–14.

Vinkovits István: Szeged városrész részletes rendezési terve. Magyar Építőipar. 1969. 18. évf. 7–8. sz. 408–412. Képekkel.

## SZENTES

Tarnóczy Lóránt: Magyar városok. Szentes. Budapest. 1969. 7. évf. 12. sz. 32–34. Képekkel.

## SZOLNOK

Bondor József: Szolnok városközpont alakulási tervének jelentőségéről. Jászkunság. 1969. 15. évf. 4. sz. 147–150.

Csoma Kálmán: Megnyitó Szolnok városközpont alakulási tervének ünnepségén. Jászkunság. 1969. 15. évf. 4. sz. 145–146.

## SZOMBATHELY

Horváth Ferenc: Szombathely harmadik városrendezési terve. Vasi Szemle. 1969. 23. évf. 4. sz. 590–600.

## VÁRPALOTA

Radnai Lóránt: Várpalota. Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 1. sz. 20–25.

## VESZPRÉM

Korompay György: Veszprém város településtörténeti kialakulása. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 8. 1969. 257–267. (Német, francia, orosz kivonattal.)

Korompay György: Veszprém városszerkezete. Városépítés. 1969. 3. sz. 6–11.

## MŰEMLÉKEK, MŰEMLÉKVÉDELME

Anda Judit: Városmértékű műemlékvédelem Veszprémben. Városépítés. 1969. 3. sz. 21–24.

Barcza Géza: A magyar műemlékvédelem fejlődése a jogszabályok tükrében. (1847–1949) Magyar Műemlékvédelem. 1963–1966. Bp. 1969. 7–21. (Német nyelvű kivonattal.)

Bágyuj Lajos: A kolozsvári Farkas utcai református templom helyreállításának befejezése. 1. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 4. sz. 247–248.

BEISZÁMOLO a velencei Nemzetközi Művészettörténeti Bizottság szervezésében lezajlott megbeszélésekről. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 2. sz. 122–128.

Borsos Béla: Az OMF igazgatási munkája. (1963–1966) Magyar Műemlékvédelem. (1963–1966) Bp. 1969. 265–267.

Borsos Lajosné: Beszámoló a Mátyás templom belső helyreállításáról. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 1. sz. 18–22.

Borsos László: A Nagytétényi Kastélymúzeum helyreállítása. Magyar Építőművészet. 1969. 2. sz. 46–49.

Czagány István: A budavári volt nőegyleti palota műemléki helyreállítása. Építés — Építészettudomány. 1969. 1. köt. 3–4. sz. 341–369.

Czagány István: Felelősek vagyunk a pesti Vigadóért. Művészet. 1969. 10. évf. 12. sz. 16–17.

Czakó Tiborné: Palota lesz a palota. Múzeumi Magazin. 1969. 3. sz. 39–42.

Czétényi Piroška—Szalkai Sándor: A ferencesek pesti templomának helyreállítása. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 3. sz. 138–142.

Cseh István: Népi és ipari műemlékeink védelme. (1963–1966) Magyar Műemlékvédelem. (1963–1966) Bp. 1969. 269–279.

Dávid László: Székelyföldi műemlékek. Korunk. 1969. 28. évf. 4. sz. 543–547.

Dercsényi Dezső: Magyarország műem-



## R é g i

lékei. Művészet. 1969. 10. évf. 9. sz. 8–15. (francia nyelven is.) Képekkel.

*Domonkos Ottó*: Sopron város műemléki szabályrendelete 1886-ból. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 3. sz. 129–135.

*Gazda Anikó*: Műemlékvédelem-Oh! (Megjegyzések műemlékeink állagáról.) Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 2. sz. 117–120.

*Gergelyffy András*: A magyar műemlékvédelem 50 évvel ezelőtt. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 4. sz. 233–239.

*Gerő László*: A budai középkori királyi palota gótikus nagytermének helyreállítása. Magyar Műemlékvédelem. 1963–1966. Bp. 1969. 55–67. Képekkel (német nyelvű kivonattal.)

*Géczy János*: Nógrád megye műemlékeiről. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 4. sz. 193–195.

Hódoltságkori zsinagóga helyreállítása a budai Várnegyedben. (T. Papp Melinda építész, Sárdy Lóránt falfestések feltárása, Reisinger Mária restaurálás.) Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6. sz. 50–51.

*Hollné Gyürky Katalin*: Előzetes jelentés a budai Domonkos kolostor ásátásáról. Archeológiai Értesítő. 1969. 96. köt. 1. sz. 99–104. Képekkel. (Francia nyelvű kivonattal.)

*Horler Ferenc*: Kovácsoltvasveretek és vasalások műemléki védelme. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 3. sz. 171–178.

*Horler Miklós*: Az OMF építészeti helyreállításai. (1963–1966) Magyar Műemlékvédelem. 1969. 229–247. Képekkel.

*Horváth Aliz*: Nógrád megye műemléki hálózata. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 4. sz. 195–200.

*Keresztúry Dezső*: Házavatás Főton. Múzeumi Közlemények. 1969. 2. évf. 1. sz. 32–35.

*Kissné Nagypál Judit*: Sopron. — A várostorony és az előkapu környékének rendezéséről és helyreállításáról. Múzeumi Magazin. 1969. 2. sz. 40–41.

*Koppány Tibor*—*Kozák Károly*: A símegei vár feltárása és helyreállítása. (1957–1963.) Magyar Műemlékvédelem. 1963–1966. Bp. 1969. 91–144. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

*Kozák Éva*—*Pusztai Nóra*: Nógrádsáp, rk. templom feltárása és helyreállítása. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 4. sz. 220–225.

*Kralovánsszky Alán*: Újabb történeti műemlékek gazdagodott Székesfehérvár. Múzeumi Magazin. 1969. 4. sz. 22–23.

*Magyar Műemlékvédelem*. (1963–1966) (Szerk: Dercsényi Dezső, Entz Géza...) Bp. 1969. Akadémiai Kiadó. Akad. ny. — 289. 1 ill. — 29 cm.

*Magyarország műemléki topográfiája*. 7. k. — Heves megye műemlékei. 1. (Szerk: Dercsényi Dezső, Voit Pál) Bp. 1969. Akad. K. Akad. ny. 641 l. ill. — 29 cm.

*Mendele Ferenc*: Hollókő műemléki jelentőségű területének védelme. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 4. sz. 201–209.

*A műemlékvédelem társadalmi szervei*. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 2. sz. 111–114.

*Nagytelény*. Kastélymúzeum helyreállítása. (Borsos László építész, Thurszky Béla építész.) Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 46–49.

*Nógrádsáp*. Gótikus templom helyreállítása. (S. Pusztai Ilona építész, Kozák Éva régész, Rádi Ferenc, Reisinger Mária, Morotz László freskorestaurálás, Székely Ildikó iparművész, Szakál Ernő szobrász, Papp Mariann belső berendezés.) — Horler Miklós. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 4. sz. 42–45.

NN: Megújodott esztergomi vár fo-

gadja szakértő vendégeit. Dolgozók Lapja. 1969. szept. 13.

*Pamer Nóra*: Az OMF régészeti kutatásai. (1963–1966) Magyar Műemlékvédelem. 1969. Bp. 255–258.

*Perehazy Károly*: Naplórészletek. (A körös-hegyi templom restaurálásáról.) Művészet. 1969. 10. évf. 12. sz. 7–8.

*Perehazy Károly*: Műemléképiletek restaurálása a Józsefvárosban. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 1. sz. 35–40.

*Perehazy Károly*: Műemlék lakóépületek restaurálása a pesti belváros rekonstrukciójában. Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. k. 4. sz. 285–294.

*Román András*: Műemlékvédelem és városrendezés. Magyar műemlékvédelem. 1963–1966. Bp. 1969. 23–30. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

*Ruttkay István*: Idegenforgalom—Műemlékvédelem. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 4. sz. 240–242.

*Sedlmayr Jánosné*: Szécsény közsgköz-pont részletes rendezési tervének műemléki kérdései. Műemlékvédelem. 13. évf. 4. sz. 216–220.

*Somoskői István*: Társadalmi munka a Nógrád megyei műemlékvédelemben. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 4. sz. 212–215.

*Sopron műemléki belvárosának* üres telkeire kiírt tervpályzat. I. építészeti, tervpályázatok.

*Szakál Ernő*: A visegrádi Anjou kori királyi palota gótikus kútházának rekonstrukciója. Magyar Műemlékvédelem. (1963–1966) Bp. 1969. 159–186. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

*Szakál Ernő*: Az OMF kőszobrászati helyreállításai. 1963–1966. Magyar Műemlékvédelem. 1963–1966. Bp. 1969. 249–252.

*Szanyi József*: A műemlékvédelem néhány időszerű kérdése fővárosunkban. Az urbanizáció és a műemlékvédelem. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 1. sz. 1–12.

*Szarka Imre*: Az OMF kivitelezési munkái. Magyar Műemlékvédelem. 1963–1966. Bp. 1969. 259–264.

*Valter Ilona*: Műemléki feltárások és helyreállítások Pásztón. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 4. sz. 226–230.

*Vargha László*: A műemlékvédelem néhány kérdéséről. Múzeumi Közlemények. 1969. 1. sz. 83–91.

*Zádor Mihály*: Műemlékek felületvédelmének új módszerei. Építés—Építészettudomány. 1969. 1. köt. 1–2 sz. 103–118.

*Zsitva Tibor*: Veszprém városközpont rekonstrukciója. Városépítés. 1969. 3. sz. 16–18.

## KERTMŰVÉSZET

*Boronkai Pál*: Sopron parkosításának története. — Soproni Szemle. 1969. 23. évf. 1. sz. 145–161.

*Csorna Antal*: A botfai kastélykert tanul-sága. — Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 3. sz. 135–137.

*Csorna Antal*: Kertek a budai várnegyedben. — Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 1. sz. 41–47.

*Gombos Zoltán*: Budavári kertek. Bp. 1969. Natura, Franklin ny. 319 l. ill. — 25 cm.

*Kidcz György*—*Gopcsa Ervin*: Játzó-kertek Budapesten. — Városépítés. 1969. 1. sz. 18–20.

*Kovács Péter*: Beitrag zur Geschichte des Esterházy-Parks von Csákvár im 18 Jahrhundert. — Alba Regia. 1969. 170–172.

*Aggházy Mária*: Contributo alla ricostruzione della vita di uno scalpellino ungherese del XIV. secolo. Acta Historiae Artium. 1969. Tom. 15. Fasc. 3–4. 225–236. Képekkel.

*Aggházy Mária*: A Szépművészeti Múzeum régi magyar barokk szobrai. Budapest. 1969. 7. évf. 7. sz. 23–25. Képekkel.

*Cifka Péter*: Ferenczy István. Bp. 1969. Corvina. Kossuth ny. 46 l., 16 t. (A művészet kiskönyvtára U. F. 37.)

*Csongor Győző*—*T. Simon Ilona*: Szegedi emlékművek és plakettek. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. 1969/1. Szeged. 153–192. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

*László Emőke*: Izsó, Márfy, Medgyessy. Bp. 1969. KAK. Athenaeum ny. 30 l. 18 mell. — 24 cm. (Az én múzeumom. 26.)

*Lukácsné, Brüll Klára*: Mozaik a főváros múltjából (pestis oszlopok). Budapest. 1969. 7. évf. 1. sz. 38–39. Képekkel.

*Molnár József*: Pap Endre levele Szemere Pálhoz Kölcsey Ferenc szobrának létrehozása ügyében. I–II. Szabolcs Szatmári Szemle. 1969. 4. évf. 3. sz. 57–74; 4. sz. 55–73.

*Prokopp Mária*: XV. századi úrkoporsó az Esztergomi Keresztény Múzeumban. Művészet. 1969. 10. évf. 9. sz. 22–25. Képekkel. (Francia nyelven is.)

*Radocsay Dénes*: A barkai Szent Dorottya. Művészet. 1969. 10. évf. 9. sz. 26–28. Képekkel. (Francia nyelven is.)

*Radocsay Dénes*: Gótikus szobrok a Szépművészeti Múzeumban. Budapest. 1969. 7. évf. 6. sz. 23–25. Képekkel.

*Szakál Ernő*—*Entz Géza*: István király szarkofágja. Székesfehérvár. 1969. Fejér m. ny. 24 l. ill. — 21 cm. (István Kir. Múz. Közl. A sor. 11.)

## Ú j

*Csap Erzsébet*: Mozdulat és mozgás a magyar szobrászatban. Múzeumi Magazin. 1969. 4. sz. 28–29.

*Ferenczy Béni*: A kis és nagy formák művészetéről. Népszabadság. 1969. okt. 12.

*Móra Gábor*: Rendhagyószobor. Budapest. 1969. 7. évf. 5. sz. 43.

*Németh Lajos*: A modern magyar kisplasztikáról. Kritika. 1969. 7. évf. 8. sz. 21–23.

*Szekernyés János*: TEREKRŐL, álmodó szobrok. Előre. 1969. jún. 11.

## ANDRÁSSY KURTA JÁNOS

*Furkó Zoltán*: Bensőséges monumentalitás. Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 28–30. Képekkel.

## BECK Ö. FÜLÖP

*Heitler László*: Beck Ö. Fülöp. Bp. 1969. Corvina, Kossuth ny. 34 l. 23 t. — 17×16 cm. (A művészet kiskönyvtára. U. F. 40)

## BENCSIK ISTVÁN

*Kovács Gyula*: Bencsik István szobrai. Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 30–32. Képekkel.

## BENCZÉDI SÁNDOR

*Solymár István*: Benczédi Sándor paraszttanagrai. Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 39. Képekkel.

## BOCZ GYULA

*Kovács Gyula*: Bocz Gyula plasztikái. Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 37. Képekkel.

## BOKROS BIRMAN DEZSŐ

*Bánszki Pál*: Bokros Birman Dezső: A du-



- nai népek kórusa. Népművelés. 1969. 16. évf. 12. sz. 35. Képpel.
- K. Kovalovszky Márta: Bokros Birman Dezső: Don Quijote. 1929. Képzőművészeti Almanach. 1. 1969. 37–39.
- Mihályfi Ernő: Nyolcvan éve született Bokros Birman Dezső. Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 14. sz. 647–652.
- BORSOS MIKLÓS
- Brühlmann Edda: Borsos Miklós művészete az antik világ szellemét idézi. Művészet. 1969. 10. évf. 8. sz. 43.
- Gaster Bertha: With Borsos at Tihany. The New Hungarian Quarterly. 1969. 10. évf. 34. sz. 77–84. Képekkel.
- CSEBI POGÁNY ISTVÁN
- Tóth János: Csebi Pogány István térplasztikái. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 4. sz. 50.
- CSIKY TIBOR
- Haulisch Lenke: Csiky Tibor munkáiról. Magyar Műhely. 1969. 31. sz. 50. Képekkel.
- FÖSZE ANDRÁS
- D. I.: Két évforduló. Vigilia. 1969. 34. évf. 11. sz. 778–779.
- FEKETE TAMÁS
- Vadas József: Műteremlátogatás Fekete Tamásnál. Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 39. Képpel.
- FÉMES BECK VILMOS
- Baki Miklós: Femes Beck Vilmos. Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 12–13. Képekkel.
- HORVAY JÁNOS
- P. J.: Horvay János halálának évfordulójára. Dunántúli Napló. 1969. Pécs. nov. 16.
- HORVÁTH ANNA
- Juhász Mária: A vidék ígérete. Kortárs. 1969. 13. évf. 7. sz. 1163–1164.
- ILLÉS GYULA
- B. Pilaszanovich Irén: Az emlékmű. Dunántúli Napló. 1969. nov. 30.
- KAMPFL ANTAL
- Kovács Gyula: A vonal és a forma Kampfl József szobraiban. Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 34–35. Képekkel.
- KERÉNYI JENŐ
- Bánszki Béla: A sátorlajújhelyi partizán emlékmű. Népművelés. 1969. 16. évf. 11. sz. 31. Képpel.
- Szinyei Merse Anna: Kerényi Jenő közteri szobrai. Budapest. 1969. 7. évf. 4. sz. 13–15. Képekkel.
- KISFALUDI STRÓBL ZSIGMOND
- H. Gy.: Egy szobrárpár. Magyar Nemzet. 1969. okt. 10.
- Kisdéginé, Kirimi Irén: Kisfaludy Stróbl Zsigmond köszöntése. Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 8–10. Képekkel.
- Kisfaludy Stróbl Zsigmond: Emberek és szobrok (visszaemlékezések). Bp. 1969. KAK. Kossuth ny. 237 l., ill. — 20 cm.
- KISS SÁNDOR
- T. A.: Látogatóban Kiss Sándornál. Kortárs. 1969. 13. évf. 3. sz. hátsó borító, képpel.
- KÓS ANDRÁS
- Cs. Erdős Tibor: Élő művészet. Utunk. 1969. máj. 23.
- CS. KOVÁCS LÁSZLÓ
- Tasnádi Attila: Cs. Kovács László művészetéről. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 50.
- T. A.: Látogatóban Cs. Kovács Lászlónál. Kortárs. 1969. 13. évf. 4. sz. hátsó borító, képpel.
- Tasnádi Attila: Logika és nyugtalanság. Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 26–27. Képekkel.
- LABORCZ FERENC
- Magyari Vilmos: Vendégünk volt Laborcz Ferenc. Hajdú-Bihari Napló. 1969. nov. 27.
- MADARASSY WALTER
- N. Pénzes Éva: Madarassy Walter. Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 24–25. Képekkel.
- MAKRISZ AGAMEMNON
- Kádár Márta: Makrisz Agamemnon műtermében. Kisalföld. 1969. szept. 7.; Zalai Hírlap. 1969. szept. 7. Népújság. 1969. szept. 7.
- MÁRKOS ANDRÁS
- Moldvay Győző: A balladák szobrásza: Márkos András. Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 30. Képpel.
- Szőcs István: Jellemzés és lényeg. Utunk (Kolozsvár) 1969. júl. 18. Képekkel.
- MARTSA ISTVÁN
- Újvári Béla: Martsa István. Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 28–32. Képekkel.
- MATZON FRIGYES
- Pogány Gábor: Matzon Frigyes hatvan éves. Művészet. 1969. 10. évf. 12. sz. 32–33. Képekkel.
- MEDGYESSY FERENC
- Kovács Gyula: Medgyessy Ferenc hagyatéka. Kortárs. 1969. 13. évf. 6. sz. 1007–1008.
- László Emőke: Izsó, Márfy, Medgyessy. Bp. 1969. KAK. Athenaeum ny. 30 l., 18 mell. — 24 cm.
- László Gyula: Medgyessy Ferenc grafikái. Kaposvár. 1969. Somogy m. ny. Kaposvár. 24 l. 16 t. — 21 cm. (Somogyi múzeum füzetek 15.)
- MESZLÉNYI JÁNOS
- D. Fehér Zsuzsa: Meszlényi János művészete. Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 30–31. Képekkel.
- NAGY GYULA
- Annis József: Műteremlátogatáson Nagy Gyulánál. Csongrád Megyei Hírlap. 1969. aug. 2.
- NAGY IRÉN
- Akác László: T. Nagy Irén. Tiszatáj. 1969. 23. évf. 10. sz. 947–948. Képpel.
- Akác László: T. Nagy Irén. Délmagyarország. 1969. szept. 18.
- NAGY REZSŐ
- Zs. Timár György: Fialat zalai szobrász Budapest. Zalai Hírlap. 1969. aug. 17.
- PÁNDI KISS JÁNOS
- Tamás Menyhért: Látogatás Pándi Kiss János szobrászművésznél. Népszava. 1969. jan. 8.
- SOMOGYI JÓZSEF
- Harangozó Márta: Formába véssett gondolat. Esti Hírlap. 1969. dec. 16.
- Rideg Gábor: Szobrok és viták. Tükör. 1969. jún. 17.
- ID. SZABÓ ISTVÁN
- Id. Szabó István: Fába faragott esztendők. Egy szobrászművész emlékei. Bp. 1969. Magvető. Kossuth ny. 459 l. 12 t. — 19 cm.
- Szendri Mária: Nő galambokkal. Nógrád. 1969. szept. 21.
- SAKÁL ERNŐ
- Hamar Imre: Szakál Ernő Munkácsy díjas szobrászművész-restaurátor. Művészet. 1969. 10. évf. 10. sz. 36–37.
- SZANDAI SÁNDOR
- Mezei Ottó: Szandai Sándor plasztikáiról és fémreliefjeiről. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 1. sz. 52–53.
- SZERVÁTIUSZ JENŐ
- SZERVÁTIUSZ TIBOR
- Molnár Edit: Szervátiuszék szobor műzeumában. Képes Újság. 1969. jún. 28.
- TAR ISTVÁN
- Nagy Tamás: A bányászemlékmű alkotójánál. Dolgozók Lapja. 1969. szept. 7.
- T. A.: Látogatóban Tar Istvánnál. Kortárs. 1969. 13. évf. 5. sz. hátsó borító, képpel.
- TÁPAI ANTAL
- Tóth Sándor: Tápai Antal. Tiszatáj. 1969. 23. évf. 5. sz. 455–456. Képekkel.
- VARGA IMRE
- Losonczy Miklós: Varga Imre műtermében. Jelenkor. 1969. 12. évf. 10. sz. 906–908.
- VILT TIBOR
- Juhász Ferenc: Vilt Tibor. Új Írás. 1969. 9. évf. 6. sz. Képekkel.
- VÖRÖS BÉLA
- D. I.: Két évforduló. Vigilia 1969. 34. évf. 11. sz. 778–779.
- ZÁDORI OSZKÁR (Finta Gergely)
- Egri Mária: A „Fekete kolostor” szobrászművésze. A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve. 8. 1969–70. Bp. 1969. 209–214. Képpel.
- Kuncz Aladár: Előszó Zádory Oszkár gyűjteményes kiállításának katalógusához. A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve. 8. 1969–70. Bp. 1969. 215–216.

## FESTÉSZET

### Régi

- Angyal Endre: Régi pécsi festők. — Baranyai Művelődés. 1969. jún. 103–107.
- Baki Miklós: Orlai Petrich Soma. — Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 6–7. Képekkel.
- Bényi László: Paál László halálának 90. évfordulójára. — Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 7–9. Képekkel.
- Budai Timót: Munkácsy Mihály 125 éve. — Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 3–4. Képekkel.
- Csatkai Endre: Adalékok a soproni barokk festészetéhez s a művészet egyéb ágaihoz. III. Az ifjabb Dorfmeister. — Soproni Szemle. 1969. 23. évf. 2. sz. 168–174.
- Cserhát József: Ihletett festész volt-e Orlay? — Napló. 1969. jún. 10.
- Dallos Sándor: A nap szerelmese. Aranyecset. (Munkácsy Mihály életregénye. I–II.) Bp. 1969. Szépirod. K. Athenaeum ny. 516 ill. 561 l. — 20 cm.
- Dunajecz László: Munkácsy Mihály aradi és Arad környéki évei. — Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 8–9.
- Galavics Géza: Mányoki Ádám. II. Rákóczi Ferenc arcképe. — Művészet. 1969. 10. évf. 9. sz. 42–45. (Francia nyelven is.) Képpel.
- Gál György Sándor: MUNKÁCSY MIHÁLY élete, (regény) Bratislava — Bp. 1969. Madách K. — Móra K. Pécsi Szikra ny. (Pécs) 248 l. 16 t. — 19 cm.
- Kilián István: Munkácsy Mihály Miskolcon. — A Herman Ottó Múzeum Közleményei. 8. 1969. 33–37. Képekkel.
- K. L.: Megjegyzések Karcasy Lajos életrajzához. Soproni Szemle. 1969. 23. évf. 3. sz. 261.
- Mucsi András: Kolozsvári Tamás. Bp. 1969. Corvina. Kossuth ny. 29 l. 26 t. — 16 x 16 cm. (A művészet kiskönyvtára U. F. 33.)
- Pásztor Emil: Arany János híradása Kovács Mihály egri festőművészről. — Népújság. 1969. aug. 15.
- Prokopp Mária: Gömöri falképek a XIV. században. — Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. 2. sz. 128–147. (Angol nyelvű kivonattal.) Képekkel.
- P. J.: A Corpus Christi kápolna festője. (Emlékezés Lotz Károlyra) — Dunántúli Napló. 1969. okt. 12.
- Rózsa Gy.: Beiträge zur Entstehungsgeschichte der Wandmalereien im Schloss von Nagybittse (Bytca) — Acta Historiae Artium. 1969. Tom. 15. Fasc. 3–4. 281–292. Képekkel.
- Sándor László: Munkácsy szülőföldjén. — Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 5.
- Szeles Zoltán: Bihari Sándor emlékezete. — Jászkunság. 1969. 15. évf. 4. sz. 179–191.
- Szilágyi Dezső: Elfelejtett alkotások Tolcsván és Iócsén. (Czuczizig József 1781–1857 festményei) — Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 4–5. Képekkel.



Vayerné, Zibolen Ágnes: A festő Jókai Mór. — Művészet, 1969. 10. évf. 2. sz. 10–11. Képekkel.  
Zs. a.: Munkácsy Mihály születésnapján. — Heves Megyei Népművelés, 1969. febr. 20.

## Új-általános

Almási Gyula Béla: A művész szellemi öröksége. — Csongrád Megyei Hírlap, 1969. okt. 5.  
Bajomi László Endre: Modigliani és a magyarok. — Magyar Hírlap, 1969. jún. 29.  
Bodri Ferenc: Juhász Gyula a festőkortársak között. — Művészet, 1969. 10. évf. 8. sz. 14–15.  
Eigel István: A Soroksár–Péteri seccopályázatról. — Művészet, 1969. 10. évf. 5. sz. 24–25.  
Lelkes István: Egy halott ürrügyén. — Meditáció a magyar festészetről. — Művészet, 1969. 10. évf. 12. sz. 18–21.  
Moldvay Győző: Festők a Székelyföldön. — Művészet, 1969. 10. évf. 8. sz. 21–22. Képekkel.  
Sz. Muraközi Ágota: A magyar parasztfestők és a népművészet viszonya. — A Nyiregyházi Jósza András Múzeum Évkönyve. XI. Bp. 1969. 181–200. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)  
Nagy Pál: A naturalizmusról a pop-artig. (A magyar szürrealista iskoláról) — Magyar Műhely, 1969. 32. sz. 57–59. Képekkel.  
Németh Lajos: Forty years of painting at Szentendre. — The New Hungarian Quarterly, 1969. 10. évf. no. 33. 191–194. Képekkel.  
Perneczky Géza: A líraiság és a konstruktivizmus új útjai a magyar festészetben. — Képzőművészeti Almanach, 1. 1969. 54–59.  
Telepy Katalin: A Nyírség festői. — Szabolcs-Szatmári Szemle, 1969. 4. évf. 2. sz. 79–85.  
ABA NOVÁK VILMOS  
d.-i.: Aba Novák művészete. — Új Ember, 1969. jún. 15.  
ÁMOS IMRE  
Péter Imre: Az Apokalipszis Ámos művészetében. — Művészet, 1969. 10. évf. 7. sz. 13–15. Képekkel.  
BADITZ OTTÓ  
Csátsai Endre: Baditz Ottó festőművész. 1849–1936. — Soproni Szemle, 1969. 23. évf. 2. sz. 107–119.  
H. A.: Baditz Ottó életrajza. — Az „Angyalcsináló” festője. — Kisalföld, 1969. aug. 1.  
BAK IMRE  
Frank János: Bak Imrénél. — Élet és Irodalom, 1969. szept. 20.  
BALÁZS PÉTER  
Kiss János: A festő otthon. — Utunk, 1969. szept. 15.  
BALOGH TÜNDE, Jámorné  
Kószó József: Falilépek alkotója. — Csongrád Megyei Hírlap, 1969. jún. 22.  
Solymár István: Két makói festő. — Művészet, 1969. 10. évf. 1. sz. 29–30. Képekkel.  
BARABÁS GIZELLA  
Bajkay Éva: Barabás Gizella 75. születésnapján. — Művészet, 1969. 10. évf. 3. sz. 9.  
BARDON ALFRÉD  
Vass Antal: Bardon Alfréd képeiről. — Magyar Építőművészet, 1969. 18. évf. 1. sz. 51.  
BARTHA LÁSZLÓ  
Thiery Árpád: Látogatóban Bartha Lászlónál. — Népszava, 1969. dec. 13.  
BAZSALI FERENC  
Alexin Andor: Bazsali Ferenc festőművész emlékére. — Művészet, 1969. 10. évf. 8. sz. 20. Képekkel.

Alexin Andor: Bazsali Ferenc halálának első évfordulóján. — Békés Megyei Népművelés, 1969. jún. 15.  
BÁLINT ENDRE  
Szabadi Judit: Bálint Endre. Bp. 1969. Corvina. Kossuth ny. 34 l. 25 t. — 16×16 cm. (A művészet kiskönyvtára U. F. 41)  
BENCZÜR GYULA  
Koroknay Gyula: Benczúr Gyula születésnapjára. — Keletmagyarország, 1969. jan. 26.  
BENEDEK PÉTER  
Dévényi Iván: Benedek Péter 80 éves. — Jelenkor, 1969. 12. évf. 12. sz. 1100.  
Szabó Júlia: Benedek Péter felszázados művészi pályája. — Művészet, 1969. 10. évf. 12. sz. 26–27. Képekkel.  
Tamás Ervin: Nyolcvan év — Kiszakíthatatlanul. — Pest Megyei Hírlap, 1969. jún. 28.  
BERÉNYI FERENC  
B. A.: Művészet és antiművészet. — Szolnok Megyei Néplap, 1969. szept. 7.  
BERKI VIOLA  
Juhász Ferenc: Berki Viola. — Új Írás, 1969. 9. évf. 11. sz. Képekkel.  
BOD LÁSZLÓ  
Torday Aliz: Bod László festőművész. — Fejér Megyei Hírlap, 1969. aug. 3.  
BOROKSA ANDRÁS  
Pogány Gábor: Boroksa András. — Művészet, 1969. 10. évf. 5. sz. 22–23. Képekkel.  
BORTNYIK SÁNDOR  
Borbély László: Bortnyik Sándor korai művészete. — Művészettörténeti Értesítő, 18. 1969. 1. sz. 46–73. (Német nyelvű kivonattal)  
GÖDÖR JENŐ  
Csikós József: Vasi művészportrék. — Vasi Szemle, 1969. 23. évf. 3. sz. 395–402.  
CZINKE FERENC  
Tóth Elemér: A szívárvány csóvjaja alatt. — Nógrád, 1969. aug. 10.  
CZÓBEL BÉLA  
Prukker Pál: „Megőrizni az ember egyéniségét...” — Fejér Megyei Hírlap, 1969. dec. 25.  
P. P.: Műteremlátogatás. Czóbel Béla. — Dolgozók Lapja, 1969. dec. 25.  
Romváry Ferenc: Miért szép Czóbel: Nyergesújfalusi udvar c. képe? — Dunántúli Napló, 1969. szept. 28.  
CSÁJI ATTILA  
Mezei Ottó: Csáji Attila képeiről. — Magyar Építőművészet, 1969. 18. évf. 6. sz. 58.  
CSEH ISTVÁN  
Balogh András: Cseh István. — Művészet, 1969. 10. évf. 7. sz. 34–35. Képekkel.  
CSERNÓ JUDIT  
Tóth Ervin: Csernó Judit festészetéről és grafikájáról. — Művészet, 1969. 10. évf. 5. sz. 19–20. Képekkel.  
CSÍK ISTVÁN  
Losonczy Miklós: Csík István festményei előtt. — Művészet, 1969. 10. évf. 4. sz. 28–29. Képekkel.  
CSIZMADIA ZOLTÁN  
Bakács Tibor: Csizmadia Zoltán Derkovits díjas. — Életünk, 1969. 1. sz. 84–86.  
Balogh Elemér: Az Új Derkovits díjas Csizmadia Zoltán. — Napló, 1969. nov. 23.  
CSONKA ERNŐ  
Csikós József: Vasi művészportrék. — Vasi Szemle, 1969. 23. évf. 1. sz. 77–83.  
CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR (havas): Ötven éve halt meg Csontváry. — Népszava, 1969. jún. 20.  
Mezei Ottó: Csontváry és az újabb Csontváry-értékelés. — Nagyvilág, 1969. 14. évf. 9. sz. 1385–1390.  
Németh Lajos: Csontváry emlékezete. — Magyar Hírlap, 1969. jún. 20.  
Oelmacher Anna: Csontváry és Derkovits

felszabadulás utáni útja. — Magyar Nemzet, 1969. júl. 21.  
Péter László: Csontváry Szegeden. — Délmagyarország, 1969. jún. 13.  
R. F.: Csontváry. — Dunántúli Napló, 1969. jún. 22.  
Róssa Gyula: Csontváryról nyugodtan. — Népszabadság, 1969. jún. 20.  
R. Gy.: Csontváryra emlékezünk. — Pest Megyei Hírlap, 1969. jún. 22.; Petőfi népe, 1969. jún. 22.; Békés Megyei Népművelés, 1969. jún. 22.; Somogy Megyei Néplap, 1969. jún. 22.; Zalai Hírlap, 1969. jún. 22.; Keletmagyarország, 1969. jún. 22.; Dolgozók Lapja, 1969. jún. 22. Fejér Megyei Hírlap, 1969. jún. 22.  
Solymár István: Csontváry, 50 éve. — Népművelés, 1969. 16. évf. 9. sz. 34–35.  
Szilárdy József: Csak a zseni képes az alkotásra. Új Szó, 1969. jún. 22.  
Tóth Ervin: Emlékezés Csontváry Tivadarra. — Hajdú-Bihari Napló, 1969. jún. 20.  
DÁNIEL KORNÉL  
P. P.: Festőművész és múzeumigazgató. — Pest Megyei Hírlap, 1969. szept. 28.  
DEIM PÁL  
Frank János: Deim Pálnál. Múterem. — Élet és Irodalom, 1969. jan. 4.  
DEMÉNY MIKLÓS  
Tasnády Attila: Alkotóműhelyben. — Kortárs, 1969. 13. évf. 11. sz. 1840–1841. Képekkel.  
DERKOVITS GYULA  
Fülepp Lajos: Derkovits helye. — Magyar Nemzet, 1969. ápr.; Rajztanítás, 1969. 11. évf. 4–5. sz. 13–23.  
Horváth György: Beszélgetés Derkovits Gyulánál „Derkó” életéről és haláláról. — Magyar Nemzet, 1969. jún. 18.  
Körner Éva: „Strasse” und „Heim” in der Malerei Gyula Derkovits. — Acta Historiae Artium, 1969. Tom. 15. Fasc. 3–4. 303–341. Képekkel.  
Mihály Mária: Derkovits Gyula utóélete Szombathelyen. — Művészet, 1969. 10. évf. 10. sz. 8–9.  
Oelmacher Anna: Csontváry és Derkovits felszabadulás utáni útja. — Magyar Nemzet, 1969. júl. 21.  
DÉSI HUBER ISTVÁN  
M. Heil Olga: Dési Huber István önarcképei. — Művészettörténeti Értesítő, 1969. 18. 4. sz. 304–316.  
(havas): Huszonöt éve halt meg Dési Huber István. — Népszava, 1969. febr. 25.  
Ortutay Gyula: Dési Huber István. — Népszabadság, 1969. febr. 25.  
Sztójka László: Emlékezés a negyedik százada halott Dési Huber Istvánra. — Művészet, 1969. 10. évf. 3. sz. 14. Képekkel.  
DIETRICH ADOLF  
B. É.: Emlékezés Dietrich Adolfra. (1869–1953) — Művészet, 1969. 10. évf. 4. sz. 21.  
DINNYÉS FERENC  
Laczó Katalin: Két szegedi festő. (Dinnyés Ferenc, Király Sándor). — Népművelés, 1969. 16. évf. 1. sz. 38. Képekkel.  
DOMANOVSKY ENDRE  
Újvári Béla: Gödöllői mozaik. — Művészet, 1969. 10. évf. 10. sz. 24–25. Képekkel.  
Újvári Béla: Domanovszky. Bp. 1969. Corvina. Kossuth ny. 26 l. 28 t. — 16×16 cm.  
DOMBROVSKY LÁSZLÓ  
Torday Aliz: Múterem. — Fejér Megyei Hírlap, 1969. szept. 7.  
DOÓR FERENC  
Ecsery Elemér: Doór Ferenc új képeiről. — Művészet, 1969. 10. évf. 6. sz. 32–33. Képekkel.  
DUDÁS JULI  
Bajor Nagy Ernő: Paraszttasszony festőecsettel. — Szabad Föld, 1969. nov. 23.



## EGRY JÓZSEF

*Farkas Zoltán:* Egrý. (2. bőv. kiad.) Bp. 1969. Corvina, Kossuth ny. 30 l. 25 t. — 16×16 cm. (A művészet kiskönyvtára. U. F. 42.)

*Rács István:* A badacsonyi Egrý házak. — Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 15–17. Képekkel.

*Szűz Béla:* Egrý József fiatalkori fejlődése. — Napjaink. 1969. 8. évf. 6. sz. 4.

*Zalai Tóth János:* Egrý József halála. — Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 14–15. Képekkel.

## EZÜST GYÖRGY

*Hegyi József:* Békéscsabai festő. — Magyar Szó. 1969. szept. 5.

*Sass Ervin:* Ösforrásom a népművészet. — Békés Megyei Népújság. 1969. szept. 10.

## FARKAS ESZTER

*Bozók Mária:* Farkas Eszter. — Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 35. Képpel.

*Svélkus Olivér:* Egy szabolcsi festő: Farkas Eszter. — Szabolcs-Szatmári Szemle. 1969. 4. évf. 2. sz. 91–93.

## FARKAS ISTVÁN

*Bajkay Éva:* István Farkas, a pessimist colourist. — The New Hungarian Quarterly. 1969. 10. évf. no. 36. 166–168. Képekkel.

*Bajkay Éva:* Farkas István halálának 25. évfordulójára. — Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 16–18. Képekkel.

## FENYŐ A. ENDRE

*D. Fehér Zsuzsa:* Fenyő A. Endre. — Tükör. 1969. okt. 7.

## FERENCZY KÁROLY

*D. I.: Gömör Olivér Ferenczy Károly barátja és modellje.* — Vigilia. 1969. 34. évf. 4. sz. 272–273.

*Timár Árpád:* Ferenczy Károly: József eladjaik testvérei. — A képek nyelvén — Világosság. 1969. 10. évf. 12. sz. 742–745.

*Tóth Ervin:* Miért szép Ferenczy Károly: Október c. képe. Hajdú-Bihari Napló. 1969. szept. 28.

## FIALKA OLGA

*Murádin Jenő:* A relief másik oldala. — Utunk. 1969. okt. 3.

## FONTOS SÁNDOR

*Kulka Eszter:* Fontos Sándor. — Tiszatáj. 1969. 23. évf. 1. sz. 66–67. Képekkel.

## FÖNYI GÉZA

*Kádár Márta:* Reflektorfényben Főnyi Géza Kiváló Művész. — Nógrád. 1969. jún. 22. Kisalföld. 1969. jún. 15.

## FÜLÖP ANTAL ANDOR

*Abodi Nagy Béla:* A csúf tagadása. — Utunk. (Kolozsvár) 1969. jún. 13.

*Banner Zoltán:* Fülöp Antal Andor. — Művészet. 1969. 10. évf. 8. sz. 22–23. Képekkel.

*Fodor Sándor:* A lélek ujjongása. — Utunk. (Kolozsvár) 1969. jún. 13.

*Tasso Marchini levelei Olaszországból Fülöp Antal Andorhoz.* — Utunk. (Kolozsvár) 1969. máj. 30.

## FÜLÖP LAJOS

*Balogh Elemér:* Látogatóban Fülöp Lajosnál. — Napló. 1969. jún. 14.

## GALIMBERTI SÁNDOR

*Horányi Barna:* Galimberti Sándor. — Somogyi Néplap. 1969. jún. 29.

## GÁBOR MÓRIC

*Tamás Ervin:* Minden szint meg kell gondolni. — Látogatóban Gábor Mórinnál — Dolgozók Lapja. 1969. dec. 14.

## GERA GYULA

*Fenyő A. Endre:* Gera Gyula. (1915–1968.) — Művészet. 1969. 10. évf. 3. sz. 15. Képpel.

## GERZSON PÁL

*Kovács Gyula:* Beszélgetés Gerzson Pál festőművésszel. — Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 33–35. Képekkel.

## GRUBER BÉLA

*Fűzsi Gyula:* Gruber Béláról. — Zalai Hírlap. 1969. szept. 14.

## GULÁCSY LAJOS

*Album.* (Bev.: Szabadi Judit) Bp. 1969. Corvina, Kossuth ny. 21 l. 24 t. — 30 cm.

## HALÁSZ HRADIL, ELEMÉR

*Barsi Imre:* Halász Hradil Elemér festőművész. (1873–1948) — Új Szó — 1969. nov. 16.

## HATVANI PERLUSZ GYULA

*Kátai Gábor:* A magány festője Hatvani Perlusz Gyula. — Népújság. 1969. szept. 7.

## HELLER ÖDÖN.

*Madácsy László:* Humor és rejtett problémák Móra Ferenc egy regényében. — A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. 1969/1. Szeged. 1969. 193–211. (Franczia nyelvű kivonattal.)

## HEMMERT JÁNOS

*Akác László:* Hemmert János. — Tiszatáj. 1969. 23. évf. 8. sz. 756–757. Képpel.

## HOLLÓ LÁSZLÓ

*Kiss Zoltán:* Holló László 82 éves. — Alföld. 1969. 20. évf. 3. sz. 137.

## HORVÁTH FERENC

*árokzállási-bartha:* Napkirályok. (Horváth Ferenc festőművészről.) — Magyar Ifjúság. 1969. nov. 7.

## ILLÉS ÁRPÁD

*S. Nagy Katalin:* Vasi művészportrék. — Vasi Szemle. 1969. 23. évf. 2. sz. 226–235.

## INCZE JÁNOS

*Gazda József:* A groteszk szerepe Incze János művészetében. — Korunk. 1969. 28. évf. 10. sz. 1493–1499.

*Murádin Jenő:* Rómából Désre. (Négy-szemközt az Itáliát járt Incze János-sal) — Előre. 1969. szept. 13.

## IRÁNYI ÖDÖN

*Tóth Elemér:* Rajzállványok Szirákon. — Nógrád. 1969. aug. 3.

## JAKOBY GYULA

*Szűz Rezső:* Az állami díjas Jakoby Gyuláról. — Alföld. 1969. 20. évf. 7. sz. 92–93.

## JÓZSA JÁNOS

*Tóth Ervin:* Józsa János bulgáriai úti képeiről. — Hajdú Bihari Napló. 1969. szept. 10.

## KAPICZ MARGIT

*Bertalan Ágnes:* A fákat szereti és a csendet. — Képes Újság. 1969. nov. 29.

## KASSÁK LAJOS

*B. F.:* Kassák redivivus. — Életünk 1969. 2. sz. 81–82.

— Az én hivatásom az, hogy tényekre világítsak rá. (Kassák Lajos beszélgetése Tóbiás Áronnal 1963-ban) — Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve. 8. 1969 — 70. Bp. 1969. 65–77.

*Magyari Vilmos:* Kassák Lajos életműve. — Hajdú-Bihari Napló. 1969. szept. 14.

*Vadas József:* Kassák folytathatatlan-ságáról — és a folytatott Kassákról. — Kritika. 1969. 8. évf. 36–38.

## KÁDÁR JÁNOS MIKLÓS

*Székelly András:* A második Alma Mater. Beszélgetés Kádár János Miklós festőművésszel. — Szocialista Művészet. 1969. 12. évf. 1. sz. 5.

## KEPES GYÖRGY

*Bodri Ferenc:* Gyorsfénykép Kepes Györgyről. — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6. sz. 56–57.

## KERNSTOK KÁROLY

*Horváth Béla:* Kernstok Károly. — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 23. sz. 1077–1082.

## KIRÁLY SÁNDOR

*Laczkó Katalin:* Két szegedi festő. (Diny-nyész Ferenc, Király Sándor) — Nép-művelés. 1969. 16. évf. 1. sz. 38. Képekkel.

## KISHONTHY JENŐ

*Kovács Gyula:* Kishonthy Jenő festészete. — Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 13. Képekkel.

## KMETTY JÁNOS

*D. I.:* Kmetty János 80 éves. — Vigilia. 1969. 34. évf. 12. sz. 852.

## KOCIS LÁSZLÓ

*Losonci Miklós:* Kocis László művésztének új termése. — Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 19. Képekkel.

## KOMJÁTI GYULA

*Márfy Albin:* Dráma a tengeren. — Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 12–13. Képekkel.

## KONDOR BÉLA

*Bauer Jenő:* Kondor Béla margitszigeti pannója. — Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 33. Képekkel.

## KONFÁR GYULA

*Medve Imola:* Harminckét Konfár kép. — Kisalföld. 1969. nov. 24.

## KOPPÁNY ATTILA

*Torday Aliz:* Múteremsarok. Fejér Megyei Hírlap. 1969. okt. 12.

## KOSZTA JÓZSEF

*Bényi László:* Az Alföld hallgatag festője. — Csongrád Megyei Hírlap. 1969. júl. 27.

*Dévényi Iván:* Három képzőművészeti évforduló. (Mednyánszky, Koszta, Tornyai) — Jelenkor. 1969. 12. évf. 10. sz. 909–912.

*Dömötör János:* Nem lényeges, de... — Koszta József halálának pontos dátuma. — Csongrád Megyei Hírlap. 1969. szept. 11.

*Juhász Antal:* Koszta József emléke. — Művészet. 1969. 10. évf. 12. sz. 36.

*Sz. A.:* Koszta József emlékére. — Kisalföld. 1969. júl. 27.; Somogyi Néplap. 1969. aug. 3.

*Szabó Róbert:* Koszta József napja. — Csongrád Megyei Hírlap. 1969. szept. 23.

## KOSZTA ROZÁLIA

*Bede Anna:* Nem látott kiállítás. — Tiszatáj. 1969. 23. évf. 8. sz. III. IV. mm. Képekkel.

## KÓTHAY ERNŐ

*Jenei János:* Érett gyümölcs. — Dolgozók Lapja. 1969. aug. 3.

## KOVÁCS MÁRI

*Laczkó Katalin:* Kovács Mária. — Tiszatáj. 1969. 23. évf. 9. sz. 838–840. Képekkel.

## KUKOVETZ NANA

*Kulcsár Ödön:* Egy szegedi mártír festőművész. Kukovetz Nana. Szocialista Művészetért. 1969. 12. évf. 1. sz. 5.

*Szeles Zoltán:* Kukovetz Nana. — Tiszatáj. 1969. 23. évf. 8. sz. 738–742. Képekkel.

## KUNFFY LAJOS

*Boánár Éva:* Száz éve született. — Somogyi Néplap. 1969. okt. 5.

*Dévényi Iván:* Kunffy Lajos festőművész születésének 100. évfordulójára. — Jelenkor. 1969. 12. évf. 12. sz. 1099–1100.

## LAKATOS JÓZSEF

*(kulcsár):* Vasi tájak emlékei közt. — Vas Népe. 1969. okt. 16.

## LAKNER LÁSZLÓ

1. Építész, Hévíz, Állami Gyógyfürdő Építész, Sárospatak, Borostyán vendégház.

## LEHEL ISTVÁN

*Akác László:* Lehel István. — Délmagyarország. 1969. jún. 21.

## MARCELL GYÖRGY

*Ecsery Elemér:* Marcell György. — Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 33–35. Képekkel.

## MARTYN FERENC

*Háts Géza:* A hetvenéves Martyn Ferencről. — Kortárs. 1969. 13. évf. 10. sz. 1677–1678.

*Hárs Éva:* Csendélet ábrázolás és folklór Martyn Ferenc festészetében. Jelenkor 1969. 12. évf. 6. sz. 527–530.

*NN.:* Martyn Ferenc 70 éves. — Napló. 1969. szept. 28.



- Solymár István: Martyn Ferenc. — Művészet. 1969. 10. évf. 8. sz. 24–25. Képekkel.
- MATTIS TEUTSCH JÁNOS  
Banner Zoltán: Mattis Teutsch János. (1884–1960) — Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. 4. sz. 295–303.
- MÁRFFY ÖDÖN  
László Emőke: Izsó, Márffy, Medgyessy. Bp. 1969. Képzőművészeti Alap. Athenaeum ny. 30 1. 18 mell. — 24 cm. (Az én múzeumom 26.)
- MEDNYÁNSZKY LÁSZLÓ  
Dévényi Iván: Három képzőművészeti évforduló. (Mednyánszky, Koszta, Tornyai) — Jelenkor. 1969. 12. évf. 10. sz. 909–912.
- Láncz Sándor: Mednyánszky László (1852–1919) — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 16. sz. 743–748.
- MEDVECKZY JENŐ  
Bolgár István: Egy mester hagyatéka. — Képes Újság. 1969. okt. 4.
- MIHÁLTZ PÁL  
Pataky Dénes: Miháلتz Pál. — Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 22–24. Képekkel.
- MIKUS GYULA  
Heitler László: Két balatoni festő. — Jelenkor. 1969. 12. évf. 7–8. sz. 710–712.
- Sáry Gyula: Új utakon. — Művészet. 1969. 10. évf. 10. sz. 35.
- MIZSER PÁL  
Losonci Miklós: Mizser Pálról. — Kortárs. 1969. 13. évf. 1. sz. 166–167.
- Papp Rezső: Mizser Pál Derkovits ösztöndíjas. — Pest Megyei Hírlap. 1969. jún. 22.
- MOHÁCSI REGŐS FERENC  
Fábián Gyula: Alkotóműhelyben. — Kortárs. 1969. 13. évf. 10. sz. 1679–1680.
- MOHI SÁNDOR  
Gazda József: Hittél élni. — Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 39–40. Képekkel.
- MOKRY MÉSZÁROS DEZSŐ  
Beke László: Mokry Mészáros Dezső. — Valóság. 1969. 12. évf. 6. sz. 81–85.
- NN: Egy elfelejtett festőművész Miskolcon. — Északmagyarország. 1969. jún. 22.
- NAGY ALBERT  
Banner Zoltán: Nagy Albert képei. — Jelenkor. 1969. 12. évf. 12. sz. 1095–1098.
- NAGY BALOGH JÁNOS  
Heitler László: Nagy Balogh János. — Napló. 1969. nov. 23.
- F. Mihály Ida: In memoriam Nagy Balogh János. (1874–1919) — Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 29.
- (r. g.): Emlékezés Nagy Balogh Jánosra. — Népszava. 1969. nov. 22.
- (R): Nagy Balogh János emlékezete. — Népszabadság. 1969. nov. 22.
- OROSZ GELLÉRT  
Frank János: Orosz Gellértnél. — Élet és Irodalom. 1969. okt. 18.
- OROSZ JÁNOS  
Szerdahelyi Edit: Orosz János. — Kortárs. 1969. 13. évf. 1. sz. 167.
- ORSZÁG LILI  
Bálint Endre: Ország Lili. — Magyar Műhely. 1969. 33. sz. 46–51. Képekkel.
- Szabadi Judit: Ország Lili festészete. — Képzőművészeti Almanach. 1. 1969. 123–128.
- PAP GYULA  
Ecsery Elemér: Pap Gyula hetvenéves. — Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 22–24. Képekkel.
- PAPP OSZKÁR  
Mezei Ottó: Papp Oszkár világa. — Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 20–21. Képekkel.
- PÁRTOS ISTVÁN  
M. Heil Olga: Pártos István. (1907–1962) — Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 20–21. Képekkel.
- PETHŐ JÁNOS  
Solymár István: Két makói festő. (Pető
- János, Jámorné Balogh Tünde) — Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 29–30. Képekkel.
- PETRIK PÁL  
Ács József: Petrik Pál. — Magyar Szó. 1969. jún. 14.
- POGÁNY GÉZA  
Bajkay Éva: Szentől szembe Pogány Géza képeivel. — Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 38–39. Képekkel.
- RAFAEL VIKTOR  
Malomsoky József: Egy nonfiguratív festő. — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 4. sz. 48.
- RÉTI ISTVÁN  
Romváry Ferenc: Réti. — Dunántúli Napló. 1969. aug. 31.
- RIDOVICS LÁSZLÓ  
T. A.: Látogatóban Ridovics Lászlónál. — Kortárs. 1969. 13. évf. 2. sz. hátsó borító. Képpel.
- RIPPI RÓNAI JÓZSEF  
Miért szép? Rippel Rónai József: Lazarin és Anella. — Népszerűség. 1969. jan. 5.
- RUZICKAY GYÖRGY  
Béla Ottó: Beszélgetés Ruzickay Györggyel. — Békés Megyei Népszerűség. 1969. nov. 4.
- Gách Marianne: Amerikai élményeiről beszél Ruzickay György. — Magyar Hírek. 1969. júl. 29.
- Rideg Gábor: Beszélgetés Ruzickay Györggyel. — Népszava. 1969. aug. 1.
- Solymár István: Ruzickay György tengerentúli útja. — Művészet. 1969. 10. évf. 10. sz. 23.
- SCHÉNER MIHÁLY  
Baránszky Jób László: Schéner Mihály. — Művészet. 1969. 10. évf. 10. sz. 46–47.
- Frank János: Schéner Mihálynál. — Élet és Irodalom. 1969. nov. 13.
- SCHOIČZ ERIK  
Németh Lajos: Scholcz Erik. — The New Hungarian Quarterly. 1969. 10. évf. 34. sz. 176–178. Képekkel.
- SERES BÉLA  
Bajkay Éva: A művészet bővületében. — Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 37.
- SIMON BÉLA  
Hamar Imre: Simon Béla festészete. — Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 35–36. Képekkel.
- SOMOS MIKLÓS  
Losonci Miklós: Somos Miklós. — Tiszatáj. 1969. 23. évf. 2. sz. 170–171.
- SÜLI ANDRÁS  
Akács László: Egy parasztfestő halála. — Élet és Irodalom. 1969. nov. 1.
- Moldován Domokos: Magyar parasztfestő sikere a naív művészek pozsonyi triennáléján. — Magyar Nemzet. 1969. okt. 12.
- SZABÓ GYULA  
Halteneberger Kinga: Szabó Gyula az ember és a művész. — Irodalmi Szemle. (Pozsony) 1969. 7. sz. 646–659. Képekkel.
- Szűz Rezső: Szabó Gyula losonci műtermében. — Alföld. 1969. 20. évf. 1. sz. 81–83.
- SZALATNAY JÓZSEF  
D. F. ZS.: Szalatnay József új képei. — Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 28.
- SZATHMÁRY ISTVÁN  
Priska Tibor: Akvarell. — Északmagyarország. 1969. szept. 21.
- SZÁNTÓ PIROSKA  
Körner Éva: Piroška Szántó, a Painter of Metamorphoses. — The New Hungarian Quarterly. 1969. 10. évf. 35. sz. 177–179. Képekkel.
- SZÁSZ ENDRE  
Végh Miklós: Az ördögös kezű. — Ifjúsági Magazin. 1969. 11. 19–22.
- SZILÁVIK LAJOS  
Ecsery Elemér: Szilávik Lajos. — Művészet. 1969. 10. évf. 8. sz. 32–33. Képekkel.
- SZÖNYI ISTVÁN  
Bodri Ferenc: Szőnyi István jubileumára. — Jelenkor. 1969. 12. évf. 2. sz. 145–146.
- R. F.: Miért szép Szőnyi István: Gyerekek c. képe. — Dunántúli Napló. 1969. nov. 16.
- Vámos Ferenc: Szőnyi István utolsó itáliai élménye. — Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 10–12. Képekkel.
- zs. a.: Az örök humánusmot őrizte a hetvenöt éve született Szőnyi István. — Pest megyei Hírlap. 1969. jan. 17.; Heves Megyei Népszerűség. 1969. jan. 17.; Hajdú-Bihar Megyei Népszerűség. 1969. jan. 17.; Vas Népe. 1969. jan. 19.; Fejér Megyei Hírlap. 1969. jan. 19.; Keletmagyarország. 1969. jan. 19. Napló. 1969. jan. 19.
- SZURCSIK JÁNOS  
Losonci Miklós: Szurcsik János. — Tiszatáj. 1969. 23. évf. 6. sz. 530–532. Képekkel.
- TENKÁCS TIBOR  
Szilágyi Dezső: Tenkács Tibor. — Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 38. Képpel.
- TORNYAI JÁNOS  
Almási Gyula Béla: Ünnepejünk, vagy csak emlékezzünk. — Csongrád Megyei Hírlap. 1969. szept. 24.
- Dévényi Iván: Három képzőművészeti évforduló. (Mednyánszky, Koszta, Tornyai) — Jelenkor. 1969. 12. évf. 10. sz. 909–912.
- Dömötör János: Tornyai János. — Csongrád Megyei Hírlap. 1969. jan. 19.
- Galyasi Miklós: Tornyai János. — Művészet. 1969. 10. évf. 10. sz. 4–7. Képekkel.
- K. E.: Tornyai János centenáriuma. — Délmagyarország. 1969. jan. 19.
- Tóthpál József: Tornyai János. (1869–1936.) Bibliográfia. Hódmezővásárhely. 1969. Megyei Könyvtár. Szegedi ny. 30 l. ill. — 19×17 cm.
- Siklós János: A Juss előtt. — Csongrád Megyei Hírlap. 1969. jan. 26.
- Simonka György: Tornyai János. — Petőfi Népe. 1969. jan. 18.
- zs. a.: Száz éve született Tornyai János. — Dolgozók Lapja. 1969. jan. 18.; Délmagyarország. 1969. jan. 19.; Hajdú Bihar Megyei Népszerűség. 1969. jan. 18.; Kisalföld. 1969. jan. 18.; Békés megyei Népszerűség. 1969. jan. 19.; Pest Megyei Hírlap. 1969. jan. 18.
- TÓTH GYULA  
Szekeres Lajos: Érzem a megbecsülést... — Előre. 1969. jún. 4.
- TÓTH LÁSZLÓ  
A program és megvalósulás. — Művészet. 1969. 10. évf. 8. sz. 28–31. Képekkel.
- TÓTH MENYHÉRT  
Bánszki Pál: Tóth Menyhért. — Népművelés. 1969. 16. évf. 9. sz. 36–37.
- B. Supka Magdolna: Tóth Menyhért. — Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 25–27. Képekkel.
- A. TÓTH SÁNDOR  
Heitler László: A. Tóth Sándorról. — Életünk. 1969. 2. sz. 69–72.
- TÓVÁRI TÓTH ISTVÁN  
Hamar Imre: Tóvári Tóth István 60 éves. — Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 10–12. Képekkel.
- UGHY ISTVÁN  
Szécsi András: Ughy István. — Utunk. (Kolozsvar) 1969. szept. 19.
- UITZ BÉLA  
Mata János: Uitz Bélával forgattunk. — Nagyvilág. 1969. 14. évf. 1. sz. 151–152.
- Stambok A.: A művész akit a forradalom szült. (Uitz Béla 80. születésnapjára) — Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 29–32. Képekkel.
- VAJDA JÚLIA  
Mándy Stefánia: Vajda Júlia. — Magyar



Műhely. 1969. 31. sz. 47–49. Képekkel.

**VAJDA LAJOS**  
*Bálint Endre* — P. G.: Ismerte-e Vajda Paul Kléet. — Élet és Irodalom. 1969. okt. 11.

**VARGA MAGDA**  
*T. A.: Látogatóban Varga Magdánál.* — Kortárs. 1969. 13. évf. 8. sz. Hátsó borító. Képpel.

**VASZKÓ ERZSÉBET**  
*Bozókya Mária: Vaszkó Erzsébet* — Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 28–29. Képekkel.

**VÁGFALVI OTTÓ**  
*Heitler László: Két balatoni festő (Mikusz Gyula és Vágfalvi Ottó)* — Jelenkor. 1969. 12. évf. 7–8. sz. 710–712.

**VÁGH—WEIMANN**  
*Szeles Zoltán: A Vagh—Weimann festőcsalád Szegeden.* — Tiszatáj. 1969. 23. évf. 1. sz. 67–68.

**VÉGH GUSZTÁV**  
*Bauer Jenő: Betűk, színek, virágok varázslója.* — Művészet. 1969. 10. évf. 12. sz. 28–29.

*Frank János: Vég Gusztáv köszöntése.* — Élet és Irodalom. 1969. nov. 15.

**VINCZE ANDRÁS**  
*Dér Endre: Vincze András.* — Tiszatáj. 1969. 23. évf. 2. sz. 168–180. Képekkel.

**WANYEK TIVADAR**  
*Ács József: A falu poétája.* — Magyar Szó. 1969. okt. 9.

**WEINTRÄGER ADOLF**  
*Aszalós Endre: Weinträger Adolfról.* — Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 36–37. Képekkel.

**ZILAHY GYÖRGY**  
*Kerékgyártó István: Zilahy György művészetéről.* — Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 37–38. Képekkel.

#### GRAFIKA

#### Régi

*Fallenbüchl Zoltán: Zur Geschichte der Ungarnkarte Johann Christoph Müllers. (1709)* — Magyar Könyvszemle. 1969. 85. évf. 2. sz. 141–147. Képekkel.

*Jajczay János: Kedves Élet és Tudomány. (törökkori Mohács c. vízfestményről)* — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 32. sz. 1490–1520–1525.

*Lidner András: Régi térképek.* — Budapest. 1969. 7. évf. 7. sz. 48–49.

*Waigand József: A régi cseszneki vár eddig ismeretlen képe.* — Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 2. sz. 90–91.

#### Új-általános

*Budai Timót: A grafika a forradalomért.* — Művészet. 1969. 10. évf. 3. sz. 28–31. Képekkel.

*Galambos Ferenc: Az ex librisek világából.* — Békés Megyei Népiújság. 1969. jún. 15.; Szolnok Megyei Néplap. 1969. jún. 15.; Somogyi Néplap. 1969. jún. 15.

*Galambos Ferenc: A magyar grafika történetéből.* — Csongrád Megyei Hírlap. 1969. nov. 16.

*Gábor Imréné: A Magyar Tanácsköztársaság plakátjai. (Bev. Pór Bertalan.)* Bp. 1969. Kossuth k. Offset ny. 20 l. 48 mell. — 34 cm.

*Harsányi Zoltán: A Tanácsköztársaság plakátművészete.* — Rajztanítás. 1969. 11. évf. 3. sz. 1–5.

*A kisgrafika Barátok Köre jubileumi évkönyve. 1959–1969. (Szerk: Galambos Ferenc)* Bp. 1969. Kner ny. 167 l. ill. — 24 cm.

*Kiss Sándor: Magyar plakátművészet. 1910–1920.* Helikon 1969. 2. sz. 303–307.

*Lengyel B: Masereel et la Hongrie.* — Acta Historiae Artium. 1969. Tom. 15. Fasc. 3–4. 343–364.

*Cz. Nagyselyki Gabriella: Plakátművészet.* — Múzeumi Magazin. 1969. 2. sz. 11–13.

#### ÁBRAHÁM RAFAEL

*T. A.: Látogatóban Ábrahám Rafaelnél.* — Kortárs. 1969. 13. évf. 7. sz. Hátsó borító. Képpel.

#### BÁLVÁNYOS HUBA

*D. Fehér Zsuzsa: Bálványos Hubáról.* — Művészet. 1969. 10. évf. 8. sz. 26–28. Képekkel.

#### BORSOS MIKLÓS

*Gyárfás Imre: Illusztrálható-e a lírai költemény.* — Borsos Miklós rajzai Ady Léda és Csinszka verseihez. — Észak-magyarország. 1969. jún. 15.

*Kádár Zoltán: Borsos Miklós illusztrációi.* — Alföld. 1969. 20. évf. 11. sz. 78–79.

*Thoma László: „En a fa vagyok”* — interjú Borsos Miklóssal. — Alföld. 1969. 20. évf. 11. sz. 68–77.

#### BUDAY GYÖRGY

*Terbinszky Edit: Buday György és a szegedi rádióadó.* — Kortárs. 1969. 13. évf. 6. sz. 979–981.

#### CSOHÁNY KÁLMÁN

*Tóth Elemér: Miért ne repülhetne?* — Beszélgetés Csohány Kálmánnal. — Nőgrád. 1969. szept. 21.

#### DANKÓ MIKLÓS

*Marik Sándor: Dankó Miklós útja a mártélyi művésztelepig.* — Kelet-magyarország. 1969. dec. 25.

#### DIÓSY ANTAL

*Fóthy János: Diósy Antalról.* — Művészet. 1969. 10. évf. 3. sz. 23. Képpel.

#### DISKAY LENKE

*Tornai József: Diskay Lenke.* — Kortárs. 1969. 13. évf. 3. sz. 500–501.

#### FERY ANTAL

*Galambos Ferenc: Fery Antal.* — Művészet. 1969. 10. évf. 12. sz. 37.

#### FUX PÁL

*Fábián Sándor: Vonalösszhang.* — Fux Pál grafikái. — Utunk. (Kolozsvár) 1969. máj. 30.

#### GÁCSI MIHÁLY

*Cs: Újból a Múteremben.* — Látogatás Gácsi Mihálynál. — Szolnok Megyei Néplap. 1969. jún. 26.

#### GEDŐ LIPÓT

*Kertainé, Friedrich Klára: Megemlékezés Gedő Lipótról.* — Művészet. 1969. 10. évf. 3. sz. 12–13. Képekkel.

#### HAÁSZ ISTVÁN

*Domonkos Imre: Egy fiatal pedagógusművész munkásságáról.* — Rajztanítás. 1969. 11. évf. 4. sz. 55.

#### HOLLÓ LÁSZLÓ

*Holló László rajzai és akvarelljei. (Album. Szöveg: Tóth Ervin)* Debrecen. 1969. Alföldi ny. 35. (8). lev. 40. t. — 36 cm.

#### KAJÁN TIBOR

*Kaján Tibor: Kaján lexikon 259 ábrával.* Bp. 1969. Corvina. Athenaeum ny. 82 lev. — 20 cm.

#### KAJÁRI GYULA

*Rácz Lajos: A grafikus új világa.* — Csongrád Megyei Hírlap. 1969. nov. 16.

*Solymár István: Kajári.* — Művészet. 1969. 10. évf. 3. sz. 26–27. Képekkel.

#### KALLAY SÁNDOR

*Cserháti József: Látogatóban Kallay Sándornál.* — Napló. 1969. jún. 22.

#### KÉKESI LÁSZLÓ

*Galambos Ferenc: Kékési László bélyegtervei.* — Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 35–37. Képekkel.

#### KONDOR BÉLA

*Kondor Béla grafikái. (Bev. Németh Lajos)* Bp. 1969. Corvina. Offset ny. 10. lev. 12 t. — 42 cm.

#### KONECSNI GYÖRGY

*Bence László: Konecsni* — Kortárs,

1969. 13. évf. 7. sz. 1132–1137. Képpel.

#### KÓS KÁROLY

*Fábián Gyula: Beszélgetés Kós Károlylyal.* — Kortárs. 1969. 13. évf. 2. sz. 192–195. Képpel.

*Kányádi Sándor: Kós Károly arcképe alá.* Kortárs. 1969. 13. évf. 2. sz. 191.

*Ruffy Péter: Kós Károly.* — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 12. sz. 530–560–561.

*Taxner-Tóth Ernő: A 85 éves Kós Károly.* — Kortárs. 1969. 13. évf. 2. sz. 187–190.

#### LENKEY ZOLTÁN

*Tasnádi Attila: Lenkey Zoltán rézkarcairól.* — Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 19. Képekkel.

*Tasnádi Attila: Vázlat Lenkei Zoltánról.* — Kortárs. 1969. 13. évf. 3. sz. 501–502.

#### MARTON ERVIN

*Pogány Ö. Gábor: Marton Ervin emléke.* — Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 14–15. Képekkel.

#### MARTYN FERENC

*Láncz Sándor: Martyn Ferenc rajzai James Joyce Ulysseséhez.* — Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. 2. sz. 172–182.

#### MEDGYESSY FERENC

*László Gyula: Medgyessy Ferenc grafikái.* Kaposvár. 1969. Somogy m. ny. Kaposvár. 24 l. 16 t. — 21 cm. (Somogyi Múzeum Füzetek 15.)

#### MEDNYÁNSZKY LÁSZLÓ

*Egri Mária: Két Mednyánszky rajz a Damjanich János Múzeum gyűjteményében.* — Szolnok Megyei Néplap. 1969. aug. 6.

#### MUHI SÁNDOR

*Gyöngyösi Gábor: Muhi Sándor bemutatkozása.* — Előre. 1969. jún. 19.

#### PAPP GÁBOR

*Frank János: Papp Gábornál.* Élet és Irodalom. 1969. nov. 8.

#### RASZLER KÁROLY

*Újvári Béla: Raszler Károly.* — Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 25–29. Képekkel.

#### SOÓS ISTVÁN

*Márffy Albin: Soós István festőművész újabb grafikái.* — Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 26–27. Képekkel.

#### GY. SZABÓ BÉLA

*Tóth Endre: Gy. Szabó Béla.* — Hajdú-Bihari Napló. 1969. szept. 5.

#### SZENES ZSUZSA

*Szabadi Judit: Szenes Zsuzsa grafikái.* — Kortárs. 1969. 13. évf. 11. sz. 1839–1840.

#### SENTIVÁNYI LAJOS

*Szűcs Rezső: Szentiványi Lajos grafikáiról.* — Művészet. 1969. 10. évf. 10. sz. 16–18. Képekkel.

#### SZÜCS PÁL

*Bauer Jenő: Szűcs Pál a grafika sokoldalú mestere.* — Művészet. 1969. 10. évf. 3. sz. 16–17, 35. Képekkel.

#### VADÁSZ ENDRE

*Tóth Ervin: Törékeny vonalak halk szavú mestere.* — Hajdú-Bihari Napló. 1969. jún. 11.

#### VIGH ISTVÁN

*Mihai Driscu: Vigh István.* — Utunk. (Kolozsvár) 1969. okt. 3.

#### WEISZ FEHÉR GYÖRGY

*Horváth Béla: Emlékezés Weisz Fehér Györgyre.* — Művészet. 1969. 10. évf. 3. sz. 10–11. Képekkel.

#### IPARMŰVÉSZET-NÉPMŰVÉSZET

##### a) Általános cikkek

*Almár György: Modern lakberendezés a két világháború között.* — Ipari Művészet. 1969. 4. sz. 33–39.



**Borbíró László:** A jövő lakása. — Ipari Művészet. 1969. 3. sz. 53–55.

**Boross Marietta:** Huszonöt év... Elődeink hagyatékával hogyan sáfárkodunk. — Népművészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 2–3.

**Boross Marietta:** Másolják-e népi iparművészeink a múzeumi tárgyakat? — Népművészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 8–9.

**Csilléry Klára:** A magyar népi lakáskultúra kialakulásának kezdetei. Kandidátusi értekezés tézisei. Bp. 1969. MTA. KFSZ soksz. 19 l. — 20 cm.

**Csöregh Éva:** Giccs és lakáskultúra. — Izlés és világnézet — Világosság. 1969. 10. évf. 6. sz. 356–363.

**Debreceni Gábor:** Kép és szoborvilágítás a lakásban. — Lakáskultúra. 1969. 1. évf. 1. sz. 14–15.

— **érté** —: Körseta a láthatatlan kiállításon. Mit rejtene egy múzeum raktárai? (Iparművészeti Múzeum) — Magyar Nemzet. 1969. szept. 10.

**Esztergomi László:** Az Eszterházi kincsek között. — Magyar Hírlap. 1969. szept. 28.

**Faludi András:** Kategóriák. — Iparművészet. Szép, hasznos. — Magyarországi. 1969. dec. 14.

**Fekete György—Láng Róbert:** Az otthon művészete. — Lakáskultúra. 1969. 1. évf. 3. sz. 18–19; 4. sz. 26–27; 1. sz. 22–23.

**Fél Edit—Hofer Tamás—Csilléry Klára:** A magyar népművészet. Bp. 1969. Corvina. Kossuth ny. 94 l. 111 t. — 24 cm. (Angol, francia, német nyelven is.)

**F. R.:** Új tájház Szentesen. — Népművészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 2.

**Galambos Ferenc:** Kozma Lajos (1884–1948). — Alföld. 1969. 20. évf. 9. sz. 84–86.

**Gergely Sándor:** Népművészeti tájház Szentistvánon. — Népművészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 13.

**Katona Imre:** Iparművészetünk félvé százada. — Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 4–5. Képekkel.

**Kádasi László:** Népművészet és folklór Bács-Kiskun megyében — Népművelés. 1969. 16. évf. 6. sz. 2.

**Kiss Ákos:** A historicizmus iparművészetének kérdéséhez. — Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. 2. sz. 160–171. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

**Koczogh Ákos:** Régi tárgyak otthonunkban. — Lakáskultúra. 1969. 1. évf. 3. sz. 8–9.

**Kovács Zsuzsa:** Otthonosan. — Népművelés. 1969. 16. évf. 12. sz. 18–20.

**Láncz Sándor:** Kozma Lajos (1884–1968.) Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 13. sz. 579–583.

**Lengyel Györgyi:** Népművészet, népi iparművészet. — Népművészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 8–9; 3. sz. 8–9.

**Lengyel Györgyi:** Tizenöt éves a Népművészek Szövetkezete. — Népművészet Házipar. 1969. 10. évf. 10. sz. 2–3.

**Sz. L.:** Ahol ma is elevenen él a népművészet. — Zalai Hírlap. 1969. aug. 1.

**B. Kiss Éva:** Tíz év új szerzeményei az Iparművészeti Múzeumban. — Ipari Művészet. 1969. 1. sz. 50–51.

**Weiner Mihályné:** Az iparművészettörténet kutatás helyzete. — Művészet. 1969. 10. évf. 9. sz. 29–34. (Francia nyelven is.)

#### b) Céhtörténet

**Bodó Sándor:** Két miskolci céhbévívő tábla és két névsortábla. — A Miskolci Herman Ottó Múzeum Közleményei. 8. 1969. 37–42. Képekkel.

#### c) Népi építészet

**Bakó F.:** Holzbauten Denkmäler in Oberungarn. — Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae. 1969. Tom. 18. 1–3. sz. 1. 89.

**Balassa M. Iván:** Régi épületek az Őrségben. — Múzeumi Magazin. 1969. 3. sz. 35.

**Bíró Friderika:** Jobbágyparaszti ház és lakáskultúra az Őrségi Szalafőn. — Néprajzi Értesítő. 1969. 51. évf. 119–158.

**Erdész Sándor:** Nyíregyháza népi építkezése. — A Nyíregyházi József Attila Múzeum Évkönyve. 1969. XI. Bp. 201–218. (Német nyelvű kivonattal.)

**Lajos Árpád:** Házépítés régi módja Kácon. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve. 8. 1969. 341–348.

**Major Máté:** Népi építészetünk helyzetéről. — Új Írás. 1969. 9. sz. 120–124.

**Ruzsits Edit:** Balaton-felvidéki népi építészet. Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 32. sz. 1510–1514.

**Solymos Ede:** Falusi építészet és életforma. — Valóság. 1969. 12. évf. 100–101.

**Szabó István:** A középkori magyar falu. Bp. 1969. Akad. Kiadó. Akad. ny. 251 l. ill. — 24 cm.

**Valter Ilona:** Egyházhelyek és templomok a középkori Bodrogközben. — A Herman Ottó Múzeum Évkönyve. 1969. 8. 115–141.

#### d) Ötvösség, fegyver-, vas- és bronzművesség

#### Régi

**Bodgál Ferenc:** Kovács szerződéses Szabolcs és Borsod megyéből a XVIII–XIX. századból. — Néprajzi Közlemények. 1969. 14. k. 3–4. sz. 148–154.

**Dienes István:** A honfoglaló magyarok ötvösművészete. — Múzeumi Magazin. 1969. 4. sz. 8–10.

**Katona Imre:** A Rummy serleg. — Műtárgypolitikai harcok sodrában. — Múzeumi Magazin. 1969. 4. sz. 14.

**Kovács Éva:** Die Grabinsignien Bélas III. und Annas von Antiochien. — Acta Historiae Artium. 1969. Tom. 15. fasc. 1–2. 3–24. Képekkel.

**Kovács Éva:** A Twelfth Century Royal Tomb. — The New Hungarian Quarterly. 1969. 10. évf. 33. sz. 195–197. Képekkel.

**László Gyula:** A Szent László herma. — Múzeumi Magazin. 1969. 3. sz. 22.

**NN:** Diszfegyverek. — Főúri kincsek — Múzeumi Magazin. 1969. 4. sz. 38–39. Képekkel.

**NN:** Régi magyar ékszer. — Múzeumi Magazin. 1969. 4. sz. 26.

**Sárvári Márta:** A Mátyás kálvária. — Múzeumi Magazin. 1969. 2. sz. 10–11.

**Somogyi Árpád—Weiner Mihályné:** Fejér megye ötvösművészeti és önművészeti emlékei. Bp. 1969. NPI. Házi soksz. 54 l. 8 t. — 29 cm. (Az Iparművészeti Múzeum forráskiadványai (1))

**Temesvári Ferenc:** Haller Ferenc testőrkapitány ezüstsabtyája. — Folia Archaeologica. 20. 1969. 187–205. (Német nyelvű kivonattal.)

**Weiner Mihályné:** Miskolci öntők és jegyeik. — Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. 2. sz. 183–186.

**Weiner Mihályné:** Önedények Borsod-Abaúj-Zemplén megyében. — A Herman Ottó Múzeum Évkönyve. 8. 1969. 247–264. Képekkel.

**Weiner Piroška:** Zinngiesser, Zinnge-

fässe und Zinnmarken aus Ungarn. — Acta Historiae Artium. 1969. Tom. 15. Fasc. 1–2. 139–161. Képekkel.

**Zolnay László:** Buda és a régi magyar ötvösművészet. — Budapest. 1969. 7. évf. 6. sz. 35–38. Képekkel.

#### Új

**Baráth Lajos:** Látogatás Nausch Géza ötvösnél. — Dolgozók Lapja. 1969. jún. 22.

**Bieber Károly:** Értekezése a kovácsművészetről. — Művészet. 1969. 10. évf. 8. sz. 11–13. Képekkel.

**Koczogh Ákos:** Beszélgetés Engelsz Józseffel mai ötvösművésztünkről. — Művészet. 1969. 10. évf. 8. sz. 37–39. Képekkel.

**Pál Endre:** Gondolatmozaik egy ötvösművész alkotásaihoz. — Művészet. 1969. 10. évf. 8. sz. 39–40. 48.

**Pál Endre:** A modern ötvösművészművészet. — Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 20–22. Képekkel.

**Pál Endre:** Tér — forma — felülethatás a mai ötvöstárgyakon. — Művészet. 1969. 10. évf. 10. sz. 26–28. Képekkel.

#### e) Érem, pénz

**Ambus Béla—Kupa Mihály:** A Magyar Postatakarékpénztár pénzjegyei 1919-ben. — Az érem. 1969. 47–48. sz. 22–25.

**Burgán Miklós:** A debreceni református zsinat 400 éves jubileumának emlékére. — Az Érem. 1969. 49–50. sz. 20.

**Gedai István:** Numizmatikai adatok a dukátus kérdéséhez. — Folia Archaeologica. 20. 1969. 99–106. (Angol kivonattal.)

**Gedai István:** A Dunántúl szerepe az Árpád kor kereskedelmében numizmatikai leletek alapján. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 8. 1969. 253–256. (Német, francia, orosz kivonattal.)

**Gerencsér György:** Újdonságokról röviden. — Az Érem. 1969. 25. évf. 49–50. sz. 18–19.

**Harmatta János—Szilágyi János György:** Az Ábel Jenő emlékérem. — Antik Tanulmányok. 1969. 16. k. 1. sz. 119–120.

**Heitler László:** Beck Ö. Filöp pénztérvei a Tanácsköztársaság részére. — Életünk. 1969. 1. sz. 67–71.

**Huszár Lajos:** Pénzverés Szolnokon a XVI. században. — Folia Archaeologica. 1969. 20. 155–162. (Német kivonattal.)

**Huszár Lajos:** Magyar Várak mint pénzhamisító műhelyek a XVI. században. — Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 2. sz. 80–87.

**Kovács Gyula:** Asszonyi Tamás érmei. — Művészet. 1969. 10. évf. 8. sz. 34–36. Képekkel.

**Kupa Mihály:** Pénzrendszereink áttekintése 1526 óta. — Az Érem. 1969. 25. évf. 14–21; 47–48.

**Pohl Artur:** Rendi pénzverés a XV. században. — Az Érem. 1969. 25. évf. 49–50. sz. 8–9.

**Rádóczy Gyula:** Mária Terézia magyar pénzverése. — Az Érem. 1969. 25. évf. 49–50. sz. 10–17.

**Szigeti István:** Kiss Ferenc Gábor régiségbúvár és numizmatikus érme 1843-ból. — Az Érem. 1969. 25. évf. 47–48. sz. 26–28.

**Varannai Gyula:** Néhány numizmatikai emlék a Magyar Orvostudományi egyetem első évszázadaival kapcsolatban. — Orvostörténeti Közlemények. 1969. 51–53. sz. 249–256.



f) Textil, szőnyeg, viselet, gobelin, himzés

## Régi

**Báldy Bellosics Flóra:** A régi népi takácsok élete Nagybaracsán és környékén. Baja, 1969. Bács Kiskun m. ny. 31 l. 24 t. — 20 cm. (A Bajai Türr István Múzeum Kiadványai 16.)

**Bodgál Ferenc:** Viselettörténeti adatok a Borsod megyei körözülevelekben. 1803–1846. — Néprajzi Közlemények. 1969. 14. 3–4. sz. 143–147.

**Egyed Edit:** Az Iparművészeti Múzeum textil osztályának tízéves gyarapodásáról. — Művészet. 1969. 10. évf. 10. sz. 39–40.

**Endrei Walter:** Magyarországi textilmanufaktúrák a XVIII. században. Bp. 1969. Akad. Kiadó. Akad. ny. 254 l. 8 t. — 25 cm.

**Galván Károly:** Katonai egyenruhák a XVI–XVIII. században. — Múzeumi Magazin. 1969. 3. sz. 46–47.

**Galván Károly:** A XIX. század katonai egyenruhái. — Múzeumi Magazin. 1969. 4. sz. 52–53.

**Gáborján Alice:** Magyar Népviseletek. Bp. 1969. Corvina. Kossuth ny. 64 l. 24 t. — 20 cm. Magyar Népművészet. 3. (Angol, francia, német nyelven is.)

**Domonkos Ottó:** Haladó mozgalmak tükröződése a képfestés mintakincsében. — Arrabona. 1969. 11. Győr. 177–195. (Német kivonattal.)

**Fél Edit—Hofer Tamás:** A kalotaszenti királyi kelegye. — Néprajzi Értesítő. 1969. 51. évf. 15–36.

**Kerekgyártó Adrienne:** Adatok Bogdánd viselettörténetéhez. — Néprajzi Közlemények. 1969. 14. 3–4. sz. 3–43. Rajzokkal.

**T. Knotik Márta:** Dél-alföldi ágyruhák. — A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. 1969. 1. Szeged. 1969. 21–39. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

**Kocsisné, Szirmai Főris Márta:** Somogyi szőttminkák és keresztzemes díszítések. Bp. 1969. Minerva, Offset ny. 127 l., ill. 24 cm.

**Kocsisné, Szirmai Főris Márta:** Tiszavidéki keresztzemes himzésminták. 6. kiad. Bp. 1969. Minerva. Offset ny. 104 l. 1 t. — 24 cm.

**Nékám Lajosné:** Barkóci Mária terítője. — Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve. 1969. XI. 51–58. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

**Seres András:** A barcasági inghímezésről. — Korunk. 1969. 28. évf. 4. sz. 540–542.

## Új

**Bak Lóránt—Nagy Mihály:** Textil ABC. Textil fogalmak — népszerűen. Bp. 1969. TMTE Pamutnyomóipari Váll. soksz. 176 l. — 20 cm. (textilipari könyvtár 36.)

**Bakay Erzsébet:** Perczel Erzsébet. — Ipari Művészet. 1969. 2. sz. 25–28.

**Banner Zoltán:** B. Körössy Ibolya. — Utunk. 1969. okt. 3.

**Bodnár János:** Faliszőnyeg — falikép. — Lakáskultúra. 1969. 1. évf. 3. sz. 3–6.

**Bóta Éva:** Körös parti szőnyegművészek. — Népművészet, Házipar, 1969. 10. évf. 4. sz. 7–8.

**Bóta Éva:** Teher alatt nő a pálma. — Joóné, Tipecska Magda szőnyegtervező. — Népművészet—Házipar, 1969. 10. évf. 6. sz. 14.

**Brackó István:** — Sztankovitsné Szabó Judit textiltervezőről. Békés Megyei Népiújság. 1969. aug. 2.

**Bruza László:** Padlóképek. Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 42. sz. 1980–1985.

**Dolezsál Mária:** Gobelin és követői. —

Ferenczy Noémi, Felt Jolán... — Magyarország. 1969. jan. 19.

— és —: Az Új után a legújabb előtt Baján. — Népművészet és Házipar, 1969. 10. évf. 6. sz. 10–11.

**Filep István:** Bakos Zsigmond textilművész. — Lakáskultúra. 1969. 1. évf. 2. sz. 14.

**Frank János:** Attalai Gábornál. — Élet és Irodalom. 1969. jún. 14.

**Hallama Erzsébet:** Múteremlátogatás, Zs. Kovács Diana. — Dunántúli Napló. 1969. aug. 3.

**Koczogh Ákos:** Bódis Erzsébet műtermében. — Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 32. Képekkel.

**Lengyel Györgyi:** Népművészet, népi iparművészet. — Népművészet, Házipar. 1969. 10. évf. 8. sz. 8–9.

**Lengyel Györgyi:** Zsűrízés közben. — Népművészet Házipar. 1969. 10. évf. 2. sz. 8–9.

**Lengyel Györgyi:** Húszra nőtt a Kiss Jankó Bori díjak száma. — Népművészet, Házipar. 1969. 10. évf. 10. sz. 7.

**Lengyel Györgyi:** A tíllhímzés szépsége. — Reitzer Mihályné népi iparművészről. — Népművészet Házipar. 1969. 10. évf. 11. sz. 10–11.

**Mészáros Éva—Varga Béla—Vámos Magda:** KGST Divat Tanácskozás Budapest. — Ipari Művészet. 1969. 2. sz. 3–10.

**Molnár Aurél:** Az első lépéseket a HISZÖV-nek köszönhetem. — Gecser Lujza szőnyegszövő művész. — Népművészet, Házipar. 1969. 10. évf. 7. sz. 4–5.

**Molnár Aurél:** Hangtalan Matyó zene. — Látogatás Kispál Jánosné népi iparművésznél. — Népművészet—Házipar. 1969. 10. évf. 12. sz. 6–7.

**Molnár Aurél:** A nagylóci mester. — Keviczky Istvánné, a népművészet mestere. — Népművészet, Házipar. 1969. 10. évf. 10. sz. 4–5.

**Molnár Aurél:** Szőnyegszövés ecsettel. — Kordovány János. — Népművészet Házipar. 1969. 10. évf. 2. sz. 7.

**Molnár Aurél:** Vásárhelyi gondok. — Népművészet. Házipar. 1969. 10. évf. 3. sz. 6–7.

**Molnár Aurél:** Tóth Árpád, a pasaréti szűrszabó. — Népművészet Házipar. 1969. 10. évf. 9. sz. 12–13.

**M. G.: Országos szőnyegpályázat.** — Népművészet Házipar. 1969. 10. évf. 10. sz. 8–9.

**Nádor Vera:** Gondolatok a divatról. Ipari Művészet. 1969. 2. sz. 11–13.

**Pintér Imre:** A szőnyeg mond, mesél is valamit. — Népművészet Házipar. 1969. 10. évf. 7. sz. 6–7.

**Pintér Imre:** Szőnyeggyártásunk néhány problémájáról. — Népművészet Házipar. 1969. 10. évf. 4. sz. 10–11.

**Szigetiné, Laczkó Edit:** Kézimunka. Bp. 1969. Táncsics Kiadó. Ságvári ny. 127 l. ill. — 17 cm.

**Újvári Béla:** „Disputa” — Domanovszky Endre falkárpitjáról. — Művészet. 1969. 10. évf. 3. sz. 24–25.

**Urbán Károly:** Modern anyagok és gyártási eljárások a lakástextiliákban. — Ipari Művészet. 1969. 2. sz. 14–24.

g) Fazekasság, kerámia, porcelán, üveg, mozaik

## Régi

**Barkóci László:** Merkurflaschen mit Bodenstempel im Ungarischen Nationalmuseum. — Folia Archeologica. 1969. 20. köt. 47–52.

**Csalog József:** Honnan ered az újkőkori cserépedények formája? Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 35. sz. 1654–1658.

**Katona Imre:** Érdekes herendi tárgyak az Iparművészeti Múzeumban. — Múzeumi Magazin. 1969. 2. sz. 44–46. Képekkel.

**Katona Imre:** Az Iparművészeti Múzeum üvegei. — Művészet. 1969. 10. évf. 3. sz. 40–42. Képekkel.

**Korach Mór:** A kerámia esztétikája. — Valóság. 1969. 12. évf. 1. sz. 56–61.

**Kresz Mária:** A kerámia gyűjtemény gyarapodása. — Néprajzi Értesítő. 1969. 51. évf. 78–89.

**Lehmann Antal:** A XIX. századi üveg-huták a Zselicben. — Baranyai Művelődés. 1969. június. 94–96.

**Magyar Kálmán:** A nagykállói vár XV. századi pecsételt kerámiaja. — A Nyíregyházi Jós András Múzeum Évkönyve. XI. Bp. 1969. 97–117. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

**Mészáros Gyula:** Szekszárd és környéke törökös díszítésű kerámiai emlékei. Szekszárdi Balogh Ádám Múzeum. Szekszárd. 1969. Pécsi Szikra ny. 98 l. 1 t. — 28 cm.

**Mihalik Sándor:** A kassai kőedénygyár. — Folia Archeologica. Bp. 1969. 20. k. 163–186.

**Molnár László:** Művészettörténeti problémák a Zsolnay gyár centenáriuma rendezett tudományos tanácskozáson. — Magyar Tudomány. 1969. 14. k. 2. sz. 98.

**Molnár László:** Tematikus ábrázolások a keménycserép tányérokban. — Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. 2. sz. 148–159. (Német nyelvű kivonattal.)

**Ráthly Gyula:** Üveggyár a Sajó parton. Sajószentpéter. 1969. Borsod m. ny. (Miskolc) 216 l. ill. — 24 cm.

**Sikota Győző:** Városlódi majolika. — Művészet. 1969. 10. évf. 10. sz. 30–31. Képekkel.

**Weiner Mihályné:** Medici típusú malachitvázák. — Múzeumi Magazin. 1969. 4. sz. 48.

**Weiner Mihályné:** 115 éves az Aquincum porcelángyár. — Ipari Művészet. 1969. 2. sz. 42–43.

## Új

**Bauer Jenő:** Újabb impressziók Gorka Gézáról. — Művészet. 1969. 10. évf. 12. sz. 30–31.

**Bertalan Ágnes:** A makacs anyag művésze. (Szabó Erzsébet) — Képes Újság. 1969. szept. 6. Képekkel.

**Dárday Nikolett:** Világító testek tervezése. — Ipari Művészet. 1969. 1. sz. 30–33.

**Domanovszky György:** A figurális porcelán. — Ipari Művészet. 1969. 2. sz. 38–41.

**Domanovszky György:** Gorka Géza 75 éves. — Népszabadság. 1969. szept. 1. — e-a: Köszöntés: Gorka Géza 75 éves. — Pest megyei Hírlap. 1969. szept. 16.

**Fehér Rózsa:** Kis szövetkezet is tud nagy lenni. (Komlós Miklós kerámikus) — Népművészet. Házipar. 1969. 10. évf. 8. sz. 12–13.

**Gurmai Mihály:** Üvegtervező művészek helye a műszaki apparátusban. — Ipari Művészet. 1969. 1. sz. 16–21.

**Hajdúiné, Kovács Anikó:** Porcelánművészeti alkotások tervezése. — Ipari Művészet. 1969. 1. sz. 54–56.

**Hallama Erzsébet:** Német János. — Jelenkor. 1969. 12. évf. 2. sz. 138–141.

**HE:** Múteremlátogatás. — Török János porcelántervező művész. — Dunántúli Napló. 1969. nov. 23.

**Kiss Ákos:** Mattioni Eszter újabb hímes-kő alkotásai. — Művészet. 1969. 10. évf. 10. sz. 31–32.

**Koczogh Ákos:** Bolmányi Ferenc üvegablakai. — Művészet. 1969. 10. évf. 8. sz. 47–48. Képekkel.



Koczogh Ákos: Garányiék. — Kortárs. 1969. 13. évf. 12. sz. 2015—2016.  
 Koós Judit: The Effect and Works of L. C. Tiffany in Hungary. — Acta Historiae Artium. 1969. Tom. 15. Fasc. 1—2. 199—216. Képekkel.  
 Kovács Gyula: Cizmadiák Zoltán kerámia táblái. — Művészet. 1969. 10. évf. 12. sz. 34—35.  
 Kovács Gyula: Geszler Mária kerámiai. — Művészet. 1969. 10. évf. 10. sz. 28—29.  
 Major Máté: Bolmányi Ferenc üvegfestményei a székszárdi Garay Szálló borbélyjában. — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 51.  
 M. Zs.: Múteremlátogatás Bod Évánál. — Nógrád. 1969. nov. 28.  
 NN: Üvegipari Művek és az Iparművészeti Tanács pályázata. — Ipari Művészet. 1969. 1. sz. 57—58.  
 Pálkovács Pál: Formatervezés az üvegiparban. — Ipari Művészet. 1969. 1. sz. 3—10.  
 P. G.: Köszöntjük Gorka Gézát. Élet és Irodalom. 1969. szept. 13.  
 P. J.: A kerámia ősi — és ma is erős. — Garányiokról — Film, Színház, Muzsika. 1969. jún. 28.  
 Rádeg Gábor: Gorka Géza köszöntése. — Népszava. 1969. szept. 20.  
 Ruffly Péter: Kántor Sándor, a népművészet mestere. — Magyar Nemzet. 1969. máj. 1.  
 Sarosácz György: Horváth János Műhelye és házi múzeuma. — Népművészet Házipar. 1969. 10. évf. 1. sz. 4—5.  
 Szabó Erzsébet: Az üvegtervezés formavilága. — Ipari Művészet. 1969. 1. sz. 27—29.  
 TA: Fürtös György keramikusként. — Fejér Megyei Hírlap. 1969. jan. 26.  
 G. Varga Mária: A hazai üvegtervezés helye és fejlődésének iránya. — Ipari Művészet. 1969. 1. sz. 22—26.  
 Torday Aliz: Fazekas, gerencsér, korsós, mázas mester... — Múzeumi Magazin. 1969. 4. sz. 49—50.

#### h) Bútor, fadaragás

#### Régi

Csilléry Klára: Hungarian Peasant Furniture. — The New Hungarian Quarterly. 1969. 10. évf. 34. sz. 178—184. Képekkel.  
 Csilléry Klára: A bútor és a világítóeszköz gyűjtemény gyarapodása. — A Néprajzi Múzeum 1967—68. évi tárggyűjtése. — Néprajzi Értesítő. 1969. 51. évf. 67—78.  
 Gábrly György: Régi hangszerek. Bp. 1969. Corvina. Kossuth ny. 41 l. 24 t. — 19 cm. (Német, francia, angol nyelven is.)  
 Kaesz Gyula: Bútorstílusok. 2. jav. kiad. Bp. 1969. Gondolat. Franklin ny. 286 l. 16 t. — 24 cm.  
 Kovács Péter: Der Meister der Holzschnitzereien in der Sakristei der Szekesfehérvári Jesuitenkirche aus dem 18. Jahrhundert. — Alba Regia. 1969. 10. 119—123. Képekkel.  
 Nagy Lajos: Fejfák és keresztetek. — Budapest. 1969. 7. évf. 5. sz. 32—33.  
 Szabolcsi Hedvig: Die Formentwicklung der Schreibschranktypen am Ende des 18. Jahrhunderts. — Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve. 1969. XI. 89—107. Képekkel.  
 Szigeti Kálmán: Műemlék orgonáink védelme. — Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 2. sz. 92—100.  
 Szigeti Kilián: Dorner Gáspár Albert (1780—1858) szombathelyi orgonaépítő mester élete és munkássága. — Vasi Szemle. 1969. 23. évf. 2. sz. 288—299.

Tüskés Tibor: Népi faragóművészet a Balaton mellett. — Jelenkor. 1969. 12. évf. 10. sz. 904—906.  
 Voit Pál: A nyírbátori stallum. — Művészet. 1969. 10. évf. 9. sz. 38—41. Képekkel. (Francia nyelven is.)  
 Zlinszkykyné Sternegg Mária: A hangszergyűjtemény újabb szerzeményei. — Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve. 1969. XI. 109—119. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)

#### Új

Boross Marietta: 1969. Kapoli díjasa Tóth Mihály faragóművész. — Népművészet Házipar. 1969. 10. évf. 9. sz. 2—3.  
 Botka Zoltán: A magyar bútorgyártás helyzete. — Ipari Művészet. 1969. 2. sz. 29—37.  
 Geszti László: Kovács László Munkácsy díjas belsőépítész. — Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 32—33. Képekkel.  
 Gyárfás Endre: Radványi Kálmán intarzia képei. — Budapest. 1969. 7. évf. 7. sz. 48—49. Képekkel.  
 Horváth János: Egy új lehetőség a Kompozit. — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 51. sz. 2434—2436.  
 Kondorosi Szabolcs: Vallomás a portré-intarziákhoz. — Tiszatáj. 1969. 23. évf. 8. sz. VI. mm. Képekkel.  
 Kovács Zsuzsa: A korszerű konyha. — Ipari Művészet. 1969. 4. sz. 17—22.  
 Lengyel György: Népművészet—Népi iparművészet. — Új faragások. — Népművészet Házipar. 1969. 10. évf. 5. sz. 8—9.  
 Lengyel György: Kiss Ernő a Rábaköz művésze. — Népművészet, Házipar. 1969. 10. évf. 4. sz. 8—9.  
 M. A.: Szilágyi János népi iparművész. — Népművészet, Házipar. 1969. 10. évf. 6. sz. 12—13.  
 M. A.: Tiszafüred mostoha fia. — Kosárfonókról. — Népművészet, Házipar. 1969. 10. évf. 11. sz. 8—9.  
 Muraközi Ágota: Horváth Vince nyíregyházi fadaragó. — Szabolcs Szatmári Szemle. 1969. 4. évf. 3. sz. 75—83.  
 NN: Zsákbútor. — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 50. sz. 2393.  
 Szabolcsi Hedvig: Az „okos” bútorok történetéből. — Lakáskultúra. 1969. 1. évf. 2. sz. 15—17. Képekkel.  
 Szabolcsi Hedvig: Az ülóbútorok korszerűségéről. — Lakáskultúra. 1969. 1. évf. 4. sz. 15—17. Képekkel.  
 Szelestey László: Két népművész egy házban (Vas László és fia) — Zalai Hírlap. 1969. márc. 27.  
 Torday Aliz: Szék. Tegnap-ma-holnap. — Múzeumi Magazin. 1969. 4. sz. 45—47.  
 Torday Aliz: Tettentért népművészet. (Reiter István) — Múzeumi Magazin. 1969. 3. sz. 33—34.

#### i) Könyvművészet

#### Régi

Berlász Jenő: Über die Vorbesitzer des Ransanus Kodex — Magyar Könyvszemle. 1969. 85. évf. 2. sz. 97—107.  
 Carter, Harry—Buday György: Tótfalusi Kis Miklós és a Janson-féle betűformák. — Magyar Könyvszemle. 1969. 85. évf. 2. sz. 136—141.  
 Csapodi Csaba—Cs. Gárdonyi Klára—Szántó Tibor: Bibliotheca Corviniana. Die Bibliothek des Königs Matthias Corvinus von Ungarn. (Zgest. — Übertr. Engl. Géza, Rusz Tibor.) Bp. 1969. Corvina. Offset ny. Kner ny. Gyoma. 393 l. ill. — 33 cm.  
 Csapodi Csaba: Mekkora volt a Co ina

könyvtár? — Magyar Könyvszemle. 1969. 85. évf. 2. sz. 122—135. (Angol nyelvű kivonattal.)  
 Cs. Gárdonyi Klára: Adalékok egy korvinának tartott kódex (Petrarca kódex) hitelességének kérdéséhez. — Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve. 1967. Bp. 1969.  
 Cs. Gárdonyi Klára: Adalék a Victorinus Korvina történetéhez. — Magyar Könyvszemle. 1969. 85. évf. 2. sz. 170—172. Képekkel.  
 The Hungarian Illuminated Chronicle (Fasc. ed) Bp. 1969. Corvina, Athenaeum Print. 200 l. 77 t. 1 térk. — 34 cm.  
 Koroknay Éva: Corvina. Einbände. (1490—1520) — Acta Historiae Artium. 1969. tom. 15. fasc. 3—4. 237—255. Képekkel.  
 Scheiber Sándor: Héber kódexmaradványok magyarországi kódestáblákban. A középkori magyar zsidóság könyvkultúrája. Bp. 1969. Akad. ny. 415 l. ill. — 19 cm.  
 Schram Ferenc: Sámánpörök egy ismeretlen kódexben. (kassai kódex) — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 9. sz. 420—422.  
 Szántó Tibor: A betű. — A betűtörténet és a korszerű betűművészet rövid áttekintése. Bp. 1969. Akad. K. Akad. ny. 531 l. 3 t. 1 mell. 36 l. — 30 cm.  
 Szepessy T.: Beiträge zu den Quellen des Pray-Kodexes. — Acta Antiqua. 1969. 17. köt. fasc. 1—2. 49—53.  
 Szigeti Kilián: Mátyás király liturgikus kódexei. — Magyar Könyvszemle. 1969. 85. évf. 3. sz. 268—273.  
 Vértessy Miklós: Török felhordas Corvinának. — Múzeumi Magazin. 1969. 3. sz. 15—16.

#### Új

P. Brestyánszky Ilona: Könyvművészetünk 1968-ban. — Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 22—23. Képekkel.  
 P. Brestyánszky Ilona: Százéves az Athenaeum — Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 14—17.; 3. sz. 6—9. Képekkel.  
 Kner Imre: A könyv mestere. (Bev. Ortutay Gyula) Bp. 1969. Magyar Helikon. — Európa. Kner ny. 422 l. — 19 cm.  
 Szió Rezső: Az avantgarde a könyvművészetben. — Jelenkor. 1969. 12. évf. 12. sz. 1131—1136.  
 Szió Rezső: Avantgarde a könyvművészetben. — Új Írás. 1969. 12. évf. 12. sz. 1131—1136.

#### k) Ipari forma

Ernyey Gyula: Magyar Design. — Ipari Művészet. 1969. 3. sz. 3—40.  
 Koczogh Ákos: Dániel József. — Ipari Művészet. 1969. 3. sz. 43—47.  
 NN: Ipari formák között. — Lakáskultúra. 1969. 1. évf. 1. sz. 16—17.  
 Szió Rezső: Ipari grafikák gyűjtése. — Ipari Művészet. 1969. 4. sz. 40—41.  
 Szió Rezső: Néhány szó a szignetről. — Ipari Művészet. 1969. 2. sz. 44—45.  
 Takács Endre: ICSID (Ipari Formatervezési Társaságok Nemzetközi Tanácsa kongresszusa, London. 1969.) — Ipari Művészet. 1969. 4. sz. 48—49.

#### MÚZEUMOK ÉS KÉPTÁRAK, MUZEOLÓGIA

Arrabona II. 1969. (A Győri Múzeum Évkönyve.) (Szerk. Dávid Lajos) Győr. 1969. Győr-Sopron ny. 337 l. ill. — 24 cm.



- Aszalós Endre: Állandó Nagy István képtár Baján. — Művészet 1969. 10. évf. 10. sz. 11.
- Balassa Iván: A göcseji Falumúzeum. — Etnographia. 1969. 80. évf. 1. sz. 121–126.
- Baló István: A tárlatvezetés mint hatékony népművelési módszer. — Baranyai Művelődés. 1969. okt. 54–57.
- Bán Valér: Tanulmányi séta a múzeumban. — Baranyai Művelődés. 1969. okt. 20–21.
- Bándi Gaborné: A múzeumi népművelés szervezeti és személyi problémáiról. — Baranyai Művelődés. 1969. okt. 43–45.
- Benda Kálmán: A múzeumi évkönyvek történelmi vonatkozású tanulmányai. — Századok. 1969. 103. évf. 4. sz. 810–820.
- Benkő Samu: Emlékezés az Erdélyi Múzeumi Egylet megalapítására. — Korunk. 1969. 28. évf. 11. sz. 1685–1687.
- Beszámoló az 1968. évi Múzeumi Hónapról — Múzeumi Közlemények. 1969. 1. sz. 17–23.
- Béni Gyöngyi — Balassa Iván: Magyar Múzeumok. Bp. 1969. NPI. Athenaeum ny. 339 l. ill. — 16 cm.
- Béni Miklósné: Múzeum és új közönség. — Múzeumi Közlemények. 1969. 3. sz. 51–54.
- Béres András: Gondolatok a Múzeumi Hónapról. — Múzeumi Közlemények. 1969. 1. sz. 24–27.
- Bodri Ferenc: Fejérvári mérleg. — Jelenkor. 1969. 12. évf. 2. sz. 141–144.
- Bodrogi Tibor: Az Országos Múzeum szervezeti kérdései. — Múzeumi Közlemények. 1969. 1. sz. 5–16.
- A Borsod Abaúj Zemplén megyei Múzeumok Baráti Körének működése. 1965–1968. — A Miskolci Herman Ottó Múzeum Közleményei. 8. 1969. 63–67.
- Budapesti Múzeumai (Hét múzeum mesterművei; Szerk. és bev. Korek József.) Bp. 1969. Corvina. Kossuth ny. 52 l. 84 t. — 34 cm. (Francia, orosz és német nyelven is.)
- Bükkösi László: A múzeumok szerepe a klubéletben. — Baranyai Művelődés. 1969. okt. 62–65.
- Csallány Dezső: A száz év méltatása. (1868–1968) — A Nyíregyházi Jósza András Múzeum Évkönyve. XI. Budapest. 1969. 7–11. (Német nyelven is.)
- Dankó Imre: Múzeumi kiadványok. — Baranyai Művelődés. 1969. okt. 78–80.
- Dávid Lajos: Jelentés Győr-Sopron Megyei Múzeumi Szervezet 1968 évi működéséről. — Arrabona. 11. Győr. 1969. 321–337.
- Domonkos Ottó: Jelentés a Soproni Múzeum 1967 évi munkájáról. — Soproni Szemle. 1969. 23. évf. 1. sz. 90–93.
- Dutka Mária: Múzeumot a XX. századi magyar képzőművészetnek. — Magyar Nemzet. 1969. dec. 16.
- Az Egri Múzeum Évkönyve. 6. 1968. Eger 1969. Glóbus ny. 379 l. ill. — 24 cm.
- Éri István: Beszámoló a Veszprém Megyei Múzeumi Igazgatóság 1968. évi munkájáról. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 8. 1969. 39–66. (Német, francia, orosz kivonattal.)
- Éri István: Közleményeink 8. kötete elé. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 8. 1969. 5–6.
- Fancsovits György: A látogató és a múzeum egy felmérés tükrében. — Baranyai Művelődés. 1969. okt. 58–61.
- Feld István: Diákszemmel a múzeumról. — Baranyai Művelődés. 1969. okt. 25–27.
- Füls Jenő: Jelentés a Fejér Megyei Múzeumok 1967. évi tevékenységéről. — Alba Regia. X. 1969. 145–149.
- Folia Archeologica. (A Magyar Nemzeti Múzeum Évkönyve.) 20. (Főszerk.: Fülepp Ferenc) Bp. 1969. Athenaeum ny. 204 l. ill. — 24 cm.
- Fülepp Ferenc: Az ICOM vezetőszerveinek párisi tanácskozásáról. — Múzeumi Közlemények. 1969. 3. sz. 34–39.
- Galambos Ferenc: Utazás Budapesti Múzeumi körül. — Szolnok Megyei Nép-lap. 1969. aug. 7.
- Gerelyes Éde: A Magyar Tanácsköztársaság múzeumügye. — Múzeumi Közlemények 1969. 2. sz. 6–19.
- Gönyei Antal: A múzeumi hónap. — Népművelés. 1969. 16. évf. 10. sz. 3–4.
- Gönyei Antal: Népművelési feladatok, problémák a múzeumi munkában. — Baranyai Művelődés. 1969. okt. 4–8.
- G. E.: Múzeumok a Tanácsköztársaságban — Múzeumi Magazin. 1969. 2. sz. 3–4.
- Hárs Éva: Vizuális nevelés a múzeumokban. — Baranyai Művelődés. 1969. okt. 49–50.
- A Herman Ottó Múzeum évkönyve 8. Annales Musci Miskolciensis de Herman Ottó nominati. (Szerk.: Komáromi József) Miskolc. 1969. Borsod m. ny. 515 l. ill. 1 térk. — 24 cm.
- Hoffmann Tamás: A tudomány forrásai a múzeumok néprajzi gyűjteményei. — Néprajzi Értesítő. 1969. 51. évf. 5–13.
- Horváth Tibor: Report of the Activities of the Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts in 1967. — A Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Múzeum Évkönyve. 1969. XI. 123–142.
- Horváth Tibor: A Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Múzeum nemzetközi tudományos ülésszakáról. — Múzeumi Közlemények 1969. 3. sz. 81–93.
- Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Múzeum Évkönyve. 11. 1969. (Főszerk.: Weiner Mihályné) Bp. 1969. Egyetemi Nyomda. 179 l. ill. — 24 cm.
- Jakabffy Imre: Külföldi Szemle. — Múzeumi Közlemények. 1969. 3. sz. 128–133.
- Kádasi László: A Bács-Kiskun megyei múzeumok helyzetének alakulása a tanácsi irányítás időszakában. — Múzeumi Közlemények. 1969. 2. évf. 3. sz. 40–50.
- Kiss Ákos: Református Egyházkerületi Múzeum nyílt Debrecenben. — Múzeumi Magazin. 1969. 2. sz. 35–36.
- Kiss Ákos: Tiszántúli Református Kerület újonnan megnyílt debreceni múzeumáról. — Múzeumi Közlemények. 1969. 1. sz. 36–39.
- U. Kolbai Olga: A megyei múzeumok szervezeti könyvtári hálózatról. — Múzeumi Közlemények. 1969. 2. évf. 2. sz. 20–26.
- Kuczka Judit: Fejér megye múzeumai. — Múzeumi Magazin. 1969. 3. sz. 53.
- K. J.: Győr-Sopron megyei múzeumok. — Múzeumi Magazin. 1969. 4. sz. 51.
- K. e.: Múzeumok nemzetközi együttműködése az UNESCO keretében. — Fejér Megyei Hírlap. 1969. jún. 15.
- M. Lovász Magda: Forma viva. szabad-terti múzeum. — Tükör. 1969. szept. 23.
- Maksay László: Reprodukciós és másolat galériát. — Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 3.
- Maksay László: Keressünk helyet a reprodukciós galériának. — Budapest, 1969. 7. évf. 8. sz. 31.
- Matusek Márta: Falumúzeum ÁTÁN. — Baranyai Művelődés. 1969. okt. 115–119.
- Meszlényi Antal: Az Esztergomi Keresztény Múzeum. Vigilia. 1969. 34. évf. 9. sz. 608–613.
- A Miskolci Herman Ottó Múzeum közleményei. 8. (Fel. szerk. Zádor Tibor.) Miskolc. 1969. Borsod m. ny. 80 l. rt. — 25 cm.
- A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. 1969. 1–2. (Szerk.: Trogmayer Ottó.) Szeged, 1969. Szegedi ny. 314 ill. 224 l. rt. 7 térk. — 24 cm.
- A múzeumok... munkájának adatai. 1968 évi. (összeáll.) Kiss László. Bp. 1969. NPI. Házi soksz. 111 l.
- NN: Beszámoló az 1968. évi Múzeumi Hónapról. — Múzeumi Közlemények. 1969. 2. évf. 1. sz. 17–23.
- NN: A Szépművészeti Múzeum 1967-ben. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts. 1969. No. 32–33. 215–217 (Franciaul is.)
- A Nyíregyházi Jósza András Múzeum Évkönyve. 11. 1968. (1868–1968.) (Szerk.: Csallány Dezső) Bp. 1969. Franklin ny. 311 l. 19 t. — 24 cm.
- Papp Zoltán: Korszerű múzeum, modern képtár — külön. (Szeged) Csongrád Megyei Hírlap. 1969. jan. 11.
- Pataki Zoltán: Semmelweis Orvostörténeti Múzeum. — Budapest. 1969. 7. évf. 9. sz. 23–25. Képekkel.
- Pesovár Ferenc: Néprajzi gyűjtőutak. — Alba Regia. X. 1969. 151.
- Rideg Gábor: Keleti utazás a Népköztársaság útján. (Hopp Ferenc Múzeumról) — Népszava. 1969. aug. 7.
- Rónai Károly: A vasi falumúzeum tervezése. — Vasi Szemle. 1969. 23. évf. 4. sz. 516–522.
- Rosner Gyula: A honismereti mozgalom és a múzeumok együttműködése Tolna megyében. — Múzeumi Közlemények. 1969. 2. évf. 1. sz. 64–69.
- Rózsa György: Történeti Múzeumok. — Művészet. 1969. 10. évf. 9. sz. 35–37.
- Sági Károly: A hetvenéves Balatoni Múzeum. — A Veszprém megyei múzeumok közleményei. 8. 1969. 11–38. (Német, francia, orosz kivonattal.)
- A soproni múzeum 1968 évi jelentése. — Soproni Szemle. 1969. 23. évf. 3. sz. 281–282.
- Szépművészeti Múzeum. Vezető. Bp. 1969. NPI. Kossuth ny. 75 l. ill. — 19 × 17 cm. (angolul is.)
- Sz. Gy.: Csongrád megye. Móra Ferenc Múzeum (Szeged), Tornay János Múzeum (Hódmezővásárhely) — Múzeumi Magazin. 1969. 2. sz. 53–54.
- Telepy Katalin: Múzeumi Hónap Kecskeméten. — Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 33.
- Új szerzemények. — Alba Regia. X. 1969. 151–153.
- Újszászy Kálmán: A Magyarországi Református Egyház Múzeumainak helyzete és funkciója a Magyar Népköztársaság múzeumpolitikájának keretében. — Múzeumi Közlemények. 1969. 2. sz. 27–33.
- Uzsoki András: A betűtípusok alkalmazása a múzeumi munkában. — Múzeumi Közlemények. 1969. 2. sz. 51–61.
- Vajk Vera: Múzeum, amely van is, nincs is (Néprajzi Múzeumról). — Népszava. 1969. okt. 2.
- A Veszprém megyei múzeumok közleményei. 7. (Szerk.: Papp Jenő.) Veszprém, 1968 (1969). Veszprém m. ny. 468 l. 3 t. — 27 cm.
- A Veszprém megyei múzeumok közleményei. 8. (Szerk.: Éri István.) Veszprém, 1969. Alföldi ny. 292 l. ill. — 27 cm.
- Villangó István: A Szakszervezeti Művészeti Fórum múzeumi tárgy rendezvénye. Múzeumi Közlemények 1969. 2. évf. 3. sz. 139.
- Weiner Piroška: Activités du Musée des Arts Décoratifs en 1967. — Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve, XI. Bp. 1969. 7–21.
- Zádor Tibor: A Herman Ottó Múzeum szerepe a népművelésben. — A Miskolci Herman Ottó Múzeum Közleményei. 8. 1969. 70–72.



## RESTAURÁLÁS, KONZERVÁLÁS

- Bleicher Nándor*: A sárospataki barokk főoltár helyreállítási tapasztalatai. — Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 2. sz. 71–74.
- Bleicher Nándor*: Az egri volt ciszterci templom Szent Ignác oltára... Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 4. sz. 244–246.
- Entz Géza*: Az OMF falkép-helyreállításai és faszoberasztati munkái. (1963–1966) — Magyar Műemlékvédelem. 1963–66. Bp. 1969. 253–254.
- Frank János*: Devich Sándornál. — Élet és Irodalom. 1969. máj. 1.
- Gergelyffy András*: A faszoberasztati restaurálás helyzete. — Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 2. sz. 74–79.
- Hasznos Zsigmondné*: Beszámoló egy nemzetközi restaurátor értekezletről. — Levéltári Szemle. 1969. 19. évf. 2. sz. 458–461.
- Illés János*: A siklósi várkapolna fal-festményeinek helyreállítása. — Magyar Műemlékvédelem. 1963–1966. Bp. 1969. 69–89. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal.)
- Juhász Koppány—Káplár László*: Az érmék vegyi tisztítása. — Az Érem. 1969. 25. évf. 49–50. sz. 22–30.
- Karczag László*: Műtárgyak varázslói: a restaurátorok. — Közalkalmazott. 1969. jan. 12.
- Koroknay Éva Sz.*: A régi könyvek restaurálásáról. — Múzeumi Magazin. 1969. 3. sz. 50–51.
- Kováts Tibor*: Fém tárgyak konzerválása és restaurálása. — A Miskolci Herman Ottó Múzeum Közleményei. 8. 1969. 72–73.
- Márfy Albin*: Kísérlet a múlt századi aszfalt (bitumen) alapozású festmények megmentésére a Magyar Nemzeti Galériában. — Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 9–11.
- NN*: A Louvre új laboratóriuma. — Műszaki Élet. 1969. 24. évf. 15. sz. 11.
- Takács István*: Észtergomi gondok. — Múzeumi Közlemények. 1969. 1. sz. 47–49.
- Tombor Tibor*: A római restauráló tanfolyam tanulságai. — Magyar Könyvszemle. 1969. 85. évf. 4. sz. 414–416.
- T. I.*: Üvegrestaurálás. — Múzeumi Magazin. 1969. 1. sz. 52–53.
- Zádor Erika*: A régiségek megőrzése vegyszerekkel. — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 19. sz. 878–881.

## MŰVÉSZETI ÉLET

### a) Általános cikkek

- Bánszki Pál*: Művészeti élet Tokajban. — Népművelés. 1969. 16. évf. 2. sz. 32–33.
- Benczédi József*: Művelődéspolitikánk időszaki kérdései. — Baranyai Művelődés. 1969. szept. 13–18.
- Benkőné, Bartha Ilona*: Jubileumi képzőművészeti pályázat a bp.-i gyermekkönyvtárakban. Könyvtáros. 1969. 19. évf. 3. sz. 141–143.
- w-v*: Képzőművészetünk húsz év tükrében. — Észak-Dunántúli művészeinek tanácskozása Tatán. — Dolgozók Lapja. 1969. szept. 19.
- Évolution Générale et Développements Régionaux en Histoire de l'Art*. — Congrès International d'Histoire de l'Art 22. Budapest. 15–20 sept. 1969. Résumés, conférences plénières, rapports, communications. Bp. 1969. Akadémiai ny. 247 l.
- Farkas József*: „Új ember új világ.” — Vázlatok a Tanácsköztársaság művelődéspolitikájáról. II. — Népmű-

- velés. 1969. 16. évf. 2. sz. 17–18.; 3. sz. 8–9.
- Glatz Ferenc*: Tudományos ülés a művelődéstörténet módszertani kérdéseiről. 1969. ápr. 21. — Aradi Nőra felszólalása — Az MTA Filozófiai és Történettudományi Osztályának Közleményei. 1969. 18. köt. 2–3. sz. 305–313.; Magyar Tudomány. 1969. 14. köt. 11. sz. 719–723.
- Horváth György*: A művészettörténet fővárosa. — Magyar Nemzet. 1969. szept. 14.
- A XXII. Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszus témája.** — Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 47.
- Katona Imre*: 1919. — Műtárgyak szocializálása. — Múzeumi Magazin. 1969. 3. sz. 27–28.
- Kélemen Elemér*: Somogy megye művelődésiügyi igazgatása a Magyar Tanácsköztársaság idején. — Levéltári Közlemények. 1969. 4. évf. 1. sz. 57–71.
- Kiss Jenő*: Országos konferenciára készülünk. — Népművelés. 1969. 16. évf. 4. sz.
- Közlemények a XVIII. INSEA Kongresszus előadásaiából.** — Rajztanítás. 1969. 11. évf. 1. sz. 20–22.
- Maksay László*: Az UNESCO a vizuális kultúráról. — Rajztanítás. 1969. 11. évf. 6. sz. 19.
- NN: Véget ért a Nemzetközi Művészettörténeti kongresszus.** — Vas Népe. 1969. szept. 21.
- Orbán László*: A művelődés időszaki kérdéseiről. — Népművelés. 1969. 16. évf. 8. sz. 3–5.
- Perneczky Géza*: Regionális kongresszus. Élet és Irodalom. 1969. szept. 27.
- Réthy István*: Nemzetközi ex libris kongresszusra készül a Kisgrafika Barátok Köre. — Szocialista Művészetért. 1969. 12. évf. 5. sz. 5.
- R. Gy.*: Kongresszus a művészetről. — Fejér Megyei Hírlap. 1969. szept. 14.; Hajdú-Bihari Napló. 1969. szept. 21.
- Siklós, Képzőművészeti Symposium*: — Ism. Földessy Dénes—Marafao László, Dunántúli Napló. 1969. jún. 10.; Bükkösi László, Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 25–26.
- Székelly András*: Művészettörténetek nemzetközi találkozója. — Népszabadság. 1969. szept. 23.
- Szili Rezső*: Képzőművészeti élet Komáromban a két világháború között. — Új Szó. 1969. szept. 21.
- T. E.*: Képzőművészeti életünk gondjairól. — Nógrád. 1969. szept. 7.
- Vayer Lajos*: Kongresszus előtt. — Művészet. 1969. 10. évf. 9. sz. 3–7. (francia nyelven is.)
- Vayer Lajos*: A Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszus programjáról. — Magyar Nemzet. 1969. szept. 11.
- Vonsik Gyula*: Korszerűség, művelődéspolitikai. — Népművelés. 1969. 16. évf. 8. sz. 6–7.
- Wehli Tünde*: Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszus Budapesten. — Nagyvilág. 1969. 14. évf. 12. sz. 1909–1911.

### b) Művészeti oktatás

- Agoston László*: Korunk tudományos technikai forradalma és a művelődés néhány kérdése. — Népművelési Értesítő. 1969. 10. évf. 1. sz. 3–18.
- Balogh Jenő*: Képi megismerés és világnézet. — Rajztanítás. 1969. 11. évf. 2. sz. 4–7.
- Bérczyné Pilaszanovich Irén*: A művészeti emlékek szerepe az esztétikai nevelésben. — Baranyai Művelődés. 1969. okt. 13–16.

- Durkó Máttyás*: Iskolai képzés—művelődési intézmény... Népművelés. 1969. 16. évf. 10. sz. 15–16.
- Ék Sándor*: Ízlésnevelés, de ki neveljen kit és hogyan? — Magyar Nemzet. 1969. szept. 28.
- Fényes Kálmán*: A képeslap szerepe a művészeti nevelésben. — Rajztanítás. 1969. 11. évf. 3. sz. 22–23.
- Gálly Árpád*: A Tanácsköztársaság művelődési politikájáról. — Palócföld. 1969. 3. évf. 1. sz. 55–60.
- Maksay László*: Módszertani problémák a modern szobrászat ismertetéséről. — Rajztanítás. 1969. 11. évf. 1. sz. 14–19.; 12. sz. 13–17.
- Mészáros István*: Középkori Pest-Buda-i iskolák. — Budapest. 1969. 7. évf. 2. sz. 37–39.
- Mészáros István*: A Tanácsköztársaság művelődéspolitikája és pedagógiája. — Magyar Tudomány. 1969. 14. k. 6. sz. 389–392.
- Pákozdi Endre*: A tudomány és a művészet népszerűsítése. — Budapest. 1969. 7. évf. 11. sz. 1–2.
- Porcsalmy János*: Iskolamúzeum és műalkotáselemzés. — Köznevelés. 1969. 25. évf. 13. sz. 17–18.
- Poszler György*: A művészeti nevelés néhány elméleti kérdése. — Népművelési Értesítő. 1969. 10. évf. 3. sz. 185–205.
- Tar Károly*: A művészi ízlés néhány sajátossága Debrecenben. — Népművelés. 1969. 16. évf. 12. sz. 34–35.
- Tar Károly*: A város és az egyetem. — Népművelés. 1969. 16. évf. 4. sz. 20–21.
- Tölgyesi József*: Numizmatikai ismeretek az általános iskolai történelemtanításban. — Századok. 1969. 103. évf. 4. sz. 762–768.

c) Művészeti alapok, egyesületek, munkaközösségek, társulatok, szakosztályok, művésztalépek

- Benedek Miklós*: Művészek lakhelye, vagy alkotó közösség. — Van-e „miskolci képzőművészeti élet”? — Északmagyarország. 1969. jan. 19.
- Benedek Miklós*: A tokaji második turnus — tokaji művésztalépról. — Északmagyarország. 1969. aug. 3.
- Bogdán János*: Megnyitóbeszéd a Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat veszprémi vándorgyűlésén — A Veszprémi Megyei Múzeumok Közleményei. 8. 1969. 67–68.
- Fenékeli Judit*: Kárpát-ukrajnai művészekkel Csongrád megyében. — Tiszatáj. 1969. 23. évf. 2. sz. 144–145.
- Fiatal művészek a Műkertben* (Kecskemét). — Petőfi Népe. 1969. aug. 7.
- Gábor István*: Művésztalépek Füreden. — Köznevelés. 1969. 25. évf. 17. sz. 18.
- Gerő László*: Budai Művészeti Műhely. — Budapest. 1969. 7. évf. 5. sz. 30–31.
- Hallama Erzsébet*: Művésztalépek Baranyában. — Szocialista Művészetért. 1969. 12. évf. 9. sz. 5.
- Horváth Tibor*: A Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat 1968. évi működéséről. — Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. 4. sz. 223–224.
- Horváth Tibor*: A Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat 1967. évi működéséről. — Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. 1. sz. 81.; Archeológiai Értesítő. 1969. 96. köt. 2. sz. 249–250.
- Ízes Mihály*: Művésztalépek Mórban. — Népművelés. 1969. 16. évf. 3. sz. 35.
- Kaposvári Gyula*: Szolnok. — Jászkunság. 1969. 15. évf. 1–2. sz. 89–96.
- Képző- és iparművészeti lektorátus*. 1967. (1968) Tájékoztató. Bp. 1969. Víz.



ügyi Dok és Tájékoztató Iroda. Soksz. 47 l. 12 t.

*A magyar képzőművészek szövetségének közgyűlése.* — Művészet. 1969. 10. évf. 3. sz. 18–19.

*Maksay László:* A művésztelepek munkájáról. — Rajztanítás. 1969. 11. évf. 6. sz. 22–23.

*MI-: Nyári Művésztelep.* (Győr) — Kisalföld. 1969. júl. 31.

*Művésztelep avatás Mártélyon.* — Csongrád Megyei Hírlap. 1969. jún. 8.

*NN:* A művészet és a közönség kapcsolata — Szocialista művészetért. 1969. 12. évf. 5. sz. 1–3.

*NN:* Művészettörténeti Kutatócsoport létesítése. — Magyar Tudomány. 1969. 14. köt. 2. sz. 94.

*NN:* Zagya parti művészek. (Simon Ferenc, Nagy István, Papi Lajos, Chiovini Ferenc, Bokros László) — Képes Újság. 1969. jan. 18.

*Oroszlán Zoltán:* A kilencvenéves Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat. — A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 8. 1969. 69–73. (német, francia, orosz kivonattal.)

*Rideg Gábor:* Művészek lenni „végeken” (Baja). — Népszava. 1969. szept. 9.

*Selmeczi Tóth János:* Epreskert. — Népművelés. 1969. 16. évf. 3. sz. 40–41.

*Soproni Sándor:* A Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat régészeti tevékenysége. 1967 évében. — Archeológiai Értesítő. 1969. 96. köt. 2. sz. 250.

*Szakosztályi élet (éremtani szakosztály)* — Az Érem. 1969. 25. évf. 47–48. sz. 31–32.; 49–50. sz. 31–32.

*Székellyhídi Agoston:* Motívumok a hajdúsági Művésztelepről. — Alföld. 1969. 20. évf. 10. sz. 65–70.

*Székellyhídi Agoston:* Ötvenes a Hajdúsági Művésztelep. — Kortárs. 1969. 13. évf. 2. sz. 335–336.

*Szigeti Zsuzsa:* Művészek, művészeti dolgozók és aszakszervezet. — Szocialista Művészetért. 1969. 12. évf. 11. sz. 5.

*Szilágyi János György:* Az Ókortudományi Társaság tizenegyedik éve. — Antik Tanulmányok. 1969. 16. k. 2. sz. 251–253.

*Sz. L.: Egervár/69.* — Zalai Hírlap. 1969. jún. 15.

*Varga Gáborné:* Művészek és művészbárátok Tokajban. — Napjaink. 1969. 8. évf. 4. sz. 2.

*Varga Imre:* Tízezer művészbárát negyven vezetője között. (Tokaj, művésztelep) — Szocialista Művészetért. 1969. 12. évf. 8. sz. 5.

*Végvári Lajos:* Az öntevékeny képzőművészeti mozgalom és a zebegényi szabadiskola. — Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 35–36.

#### d) Műgyűjtés

*Garas Klára:* La collection de tableaux du Chateau Royal de Buda au XVIII<sup>e</sup> siècle. — Bulletin de Musée Hongrois des Beaux-Arts. 1969. No. 32–33. 91–121. és 191–206. (Magyar nyelven is.)

*Gárdonyi Béla:* Forint és közérzet. — Milyen a képzőművészet mecénástárja. Győrött és Sopronban. — Szocialista Művészetért. 1969. 12. évf. 9. sz. 5.

*Frank, Herbert:* Az avantgarde támogatói. Műkereskedők, műbírák, műpártolók. (ford: Tarr László) Bp. 1969. Corvina, Kner ny. 263 l. 8 t. — 20 cm.

*Kapusi András:* Az egyházi gyűjteményekről. — Múzeumi Közlemények. 1969. 3. sz. 120–127.

*Kiss Ákos:* Bubits Zsigmond gyűjteménye

az Iparművészeti Múzeumban. Bp. 1969. NPI. Házi soksz. 52 l. 12 t. — 23 cm.

*Kiss Ákos:* A magyarországi evangélikus egyház gyűjteményi szakkonferenciájáról. — Múzeumi Közlemények. 1969. 3. sz. 78–80.

*Pál Imre:* Dr. Répási Gyula — Az Érem. 1969. 25. évf. 49–50. sz. 21.

*Solymos Ede:* Bozso János festőművész magángyűjteménye. — Petőfi Népe. 1969. szept. 14.

*Vayerné, Zibolen Ágnes:* Kisfaludy Károly képgyűjteménye. — A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve. 1969. 8. Bp. 1969. 161–179. Képekkel.

*Vértes György:* Az Országos Széchényi Könyvtár Magyar Tanácsköztársaság Gyűjteménye. — Magyar Grafika. 1969. 13. évf. 2. sz. 6–14.

### KIÁLLÍTÁSOK

#### a) Általában és 1968 előtt

*Ács József:* Nagybecskerek-i festők kiállítása. — Magyar Szó. 1969. jún. 12.

*Ács József:* A vajdasági képzőművészek tárlata elé. — Magyar Szó. 1969. ápr. 13.

*Benedek Miklós:* Töprengés a biennálé előtt. — Északmagyarország. 1969. aug. 17.

*Bojár Iván:* Katalógusokról magyarul. — Magyar Hírlap. 1969. szept. 10.

*Ízes Mihály:* Észak-dunántúli kiállítások. Győr-Sopron. — Népművelés. 1969. 16. évf. 1. sz. 41.

*Kerecsényi Edit, H.: Új kiállítás társadalmi segítséggel.* — Múzeumi Közlemények. 1969. 2. sz. 71–77.

*Kovalovszky Márta, K.: Kiállítások.* — Alba Regia. X. 1969. 153–154.

*Laczkó Katalin:* Vita a nyári tárlatról. — Tiszatáj. 1969. 23. évf. 11. sz. 1043.

*László Miklós:* Képek és galériák. — Magyarország. 1969. jún. 22.

*Lászlár J.: Jubileumi szövegkiállítás.* (50 éves Békésszentandrási) — Népművészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 10.

*Makky György:* A kiállításrendezés egyes kérdéseiről. — Múzeumi Közlemények. 1969. 2. sz. 82–84.

*Németh Lajos:* Új törekvések a magyar képzőművészetben. (A 68-as őszi évad tárlatairól.) — Kritika. 1969. 7. évf. 4. sz. 34–37.

*Palasovszky Ödön:* Egy elfelejtett Csontváry kiállításról. — Élet és Irodalom. 1969. jún. 28.

*Petres Éva:* Az időszaki kiállítások rendezésének kérdéséről. — Baranyai Művelődés. 1969. okt. 46–48.

*Pénzes Éva, N.: Képzőművészeti kiállítás Nyirbátorban.* — Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 26–27. Képekkel.

*Péter Imre:* Kiállításról kiállításra. — Népművelés. 1969. 16. évf. 1. sz. 39–40. Képekkel.; 5. sz. 40–41. Képekkel.

*Péter Márta:* Kiállítási krónika. Képzőművészeti Almanach. 1. 1969. 63–74. Képekkel.

*Pintér Imre:* Újabb lengyel — magyar népművészeti kiállítás készül. — Népművészet, Háziipar. 1969. 10. évf. 5. sz. 6–7.

*Sóos Klára:* Gondolatok a Tanácsköztársaság 50. évfordulója alkalmából rendezett kiállításokról. — Művészet. 1969. 10. évf. 8. sz. 43–44.

*Szabó Júlia:* A Bauhaus grafikái Pécsen. — Jelenkor. 1969. 12. évf. 3. sz. 291–296.

*Szigethi Ágnes:* Európai festészet a Szépművészeti Múzeumban. — Művészet. 1969. 10. évf. 9. sz. 16–21.

*Szűz Rezső:* Ex-Libris kiállítások — könyvtárakban. — Könyvtáros. 1969. 19. évf. 11. sz. 683–684.

*Uzsoki András:* Kiállításrendezés, tárlatvezetés. — Múzeumi Közlemények. 1969. 1. sz. 70–82.

*Uzsoki András:* A Budapesti Történeti Múzeum állandó kiállításai a budai Várpalotában. — Múzeumi Közlemények. 1969. 3. sz. 94–111.

#### b) Egyéni

*Altórai István* festőművész kiállítása. Salgótarján. 1969. — Ism.: T. E. Nógrád. 1969. nov. 23.

*Anna Margit* festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum; Szeged, Képcsarnok. — Ism.: L. K. Tiszatáj. 1969. 23. évf. 8. sz. 782. — Szabadi Judit. Képzőművészeti Almanach. 1. 45–48. — Kulka Eszter. Délmagyarország. 1969. jún. 8.

*Agh Ajkelin Lajos* intarziái és kiállítása. Bp. Művelődési Ház. — Ism.: Bozókya Mária. Tiszatáj. 1969. 23. évf. 8. sz. 783. — Iosonci Miklós. Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 46–47. Képekkel.

*Amos Imre és Anna Margit* kiállítása. Szolnok. Damjanich János Múzeum. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1969. aug. 2.

*Aron Nagy Lajos* festőművész kiállítása. Győr. Múcsarnok. — Ism.: Heitler László. Jelenkor. 1969. 12. évf. 12. sz. 1101–1102. — Heitler László. Pedagógusok Lapja. 1969. nov. 25.

*Balogh András* festőművész kiállítása. Nagykanizsa. Egry József terem. — Ism.: NN: Zalai Hírlap. 1969. szept. 27.

*Balogh Tünde* festőművész kiállítása. Makó Múzeum. 1969. — Ism.: Péter László. Magyar Hírlap. 1969. szept. 3. — Kun Ágota. Csongrád Megyei Hírlap. 1969. szept. 7.

*Barabás László* festőművész zománcképeinek kiállítása. Bp. Budalakk, Balassi utcai mintaterem. 1969. — Ism.: Salamon Sándor. Rajztanítás. 1969. 11. évf. 4–5. sz. 56–57. — Szabó László. Életünk. 1969. 2. sz. 72–76.

*Barcsay Tibor* festőművész kiállítása. Esztergom, Technika Háza. 1969. — Ism.: Dévényi Iván. Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 31.

*Barcsay Jenő* festőművész mozaik kiállítása. Szentendre. Ferenczy Károly Múzeum. 1969. — Ism.: Dutka Mária. Magyar Nemzet. 1969. jún. 29. — Pruhner Pál. Pestmegyei Hírlap. 1969. jún. 29. — D. I. Vigilia. 1969. 34. évf. 8. sz. 561–562.

*Barcsi Pál* grafikái. Bp. Dürer terem. 1969. — Ism.: B. Supka Magdolna. Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 43. Képekkel.

*Bartha István* festőművész kiállítása. Bp. József Attila Művelődési Ház. 1969. — Ism.: P. I. Népművelés. 1969. 16. évf. 12. sz. 46.

*Bartha László* festőművész kiállítása. Győr. Képcsarnok. 1969. — Ism.: NN. Kisalföld. 1969. okt. 11.

*Barczó Endre* festőművész kiállítása. Bp. MNG. 1969. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1969. aug. 6.

*Beck Judit* festőművész kiállítása. Kaposvár. Könyvtár. 1969. — Ism.: WE. Somogyi Néplap. 1969. nov. 10. — Martyn Ferenc (megnyitóbeszédből). Somogyi Néplap. 1969. nov. 21.

*Bencsik István* szobrászművész kiállítása. (Keszérő Ilonával és Major Jánossal együtt.) Bp. Fényes Adolf terem. 1969. — Ism.: NN. Képes Újság. 1969. okt. 18.

*Bene Géza* emlékkiállítás. Bp. XVIII. Vöröshadsereg u. 177. — Ism.: Io-



- sonci Miklós. 1969. Művészet. 10. évf. 7. sz. 43.
- Berki Viola* festőművész kiállítása. Bp. Derkovits terem. 1969. — Ism.: Kiss Pál. *Látóhatár*. 1969. dec. 1121–1126. — Székely András. *Népszabadság*. 1969. szept. 3. — Solymár István. *Művészet*. 1969. 10. évf. 11. sz. 47–48. Képekkel.
- Bisze János* festőművész kiállítása. Pécs. Tudomány és Technika Háza. 1969. — Ism.: Angyal Endre. *Művészet*. 1969. 10. évf. 11. sz. 46–47. Képekkel.
- Blaskó János* festőművész tárlata. Eger. Képcsarnok. 1969. — Ism.: Farkas András. *Népújság*. 1969. szept. 21.
- Bod Éva* keramikus kiállítása. Bp. Csók Galéria. 1969. — Ism.: Perneczky Géza. *Élet és Irodalom*. 1969. nov. 1. — Szántó Gábor. *Köznevelés*. 1969. 25. évf. 22. sz. 38. — H. Gy. Magyar Nemzet. 1969. okt. 22.
- Bod László* festőművész kiállítása. Bp. Csók Galéria. 1969. — Ism.: Székely András. *Népszabadság*. 1969. — Szinka Erzsébet. *Esti Hírlap*. 1969. aug. 27. Kaposvár. Vaszary Terem. 1969. — Ism.: Bán Zsuzsa. *Somogyi Néplap*. 1969. szept. 21.
- Bokros Birman Dezső* szobrászművész (1889–1965) emlékkiállítása. Bp. MNG. 1969. dec. 21. — 1970 jan. (Rend. és kat. Csap Erzsébet.) Bp. 1969. Főv. ny. 11 lev., 9 t. — 22 × 20 cm. — Ism.: K. Kovalovszky Márta. *Képzőművészeti Almanach*. 1969. 1. 37–39.
- Borics Pál* szobrászművész kiállítása. Bp. Múcsarnok. 1969. — Ism.: Sz. A. *Népszabadság*. 1969. szept. 9.
- Boross Géza* festőművész kiállítása. Bp. 1969. — Ism.: László Gyula. *Művészet*. 1969. 10. évf. 10. sz. 46.
- Bors István* szobrászművész kiállítása. (Honty Mártával együtt) Bp. Derkovits Terem. 1969. — Ism.: Rideg Gábor. *Somogyi Néplap*. 1969. jún. 31. — Cseszák Györgyi. *Műzeumi Magazin*. 1969. 3. sz. 29–32.
- Borsos Miklós* illusztrációi. Bp. Petőfi Irodalmi Múzeum. 1968. okt. — Ism.: Keresztúry Dezső. *A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve*. 8. 1969–70. Bp. 1969. 197–200. Képekkel. Debrecen. TIT. 1969. — Ism.: Thoma László. *Hajdú-Bihari Napló*. 1969. nov. 6. Zalaegerszeg. 1969. — Ism.: Borbás György. *Művészet*. 1969. 10. évf. 12. sz. 42–43. Képekkel.
- Bortnyik Sándor* festőművész kiállítása. Bp. MNG. 1969. márc.-ápr. (Rend. és kat. N. Pénzes Éva, Pogány Ö. Gábor) Bp. 1969. *Athenaeum* ny. 49 l., 16 t. — 23 × 20 cm. — Ism.: Miklós Pál. *Kritika*. 1969. 7. évf. 6. sz. 42–45. — Borbély László. *Népművelés*. 1969. 16. évf. 4. sz. 34. — Goda Gábor. *Művészet*. 1969. 10. évf. 6. sz. 17–19. Képekkel. — Bauer Jenő. *Művészet*. 1969. 10. évf. 6. sz. 19–20. Képekkel. — D. I. Vigilia. 1969. 34. évf. 5. sz. 347–348.
- Búzás Árpád* textiltervező kiállítása. Bp. Iparművészeti Múzeum. 1969. — Ism.: Weiner Mihályné. *Művészet*. 1969. 10. évf. 2. sz. 48. Képekkel.
- Czimra Gyula* festőművész emlékkiállítása. Debrecen. Kossuth Lajos Tudományegyetem. 1969. — Ism.: Soós Imre. *Alföld*. 1969. 20. évf. 5. sz. 80–82. Képekkel.
- Czinke Ferenc* grafikái és zománcképei. Bp. Múcsarnok. 1969. — Ism.: Tasnádi Attila. *Napjaink*. 1969. szept. 12. — Timár Máté. *Palócföld*. 1969. 3. évf. 4. sz. 98–99. — I T B: *Képes Újság*. 1969. jún. 28. Sopron. Festőterem. 1969. szept. — Sarkady Sándor megnyitó beszéde. *Életünk*. 1969. 2. sz. 76–80.
- Csáji Attila* festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem. 1969. — Ism.: Tölgyesi János. *Művészet*. 1969. 10. évf. 1. sz. 36–37. Képekkel.
- Csáki-Maronyák József* festőművész kiállítása. Szombathely. 1969. — Ism.: (Bertalan) Vas Népe. 1969. aug. 10.
- Csebi Pogány István* festőművész kiállítása. Balatonfüred. Annabella Szálló. 1969. — Ism.: Balogh Elemér. *Napló*. 1969. aug. 10. — Ecsery Elemér. *Művészet*. 1969. 10. évf. 10. sz. 47–48. — Heitler László. *Jelenkor*. 1969. 12. évf. 9. sz. 808.
- Deim Pál* festőművész kiállítása. Szentendre. 1969. — Ism.: P. A. Pestmegyei Hírlap. 1969. aug. 24.
- Demjén Attila* festőművész kiállítása. Győr. 1969. — Ism.: Rácz Ernő. *Kisalföld*. 1969. jún. 29.
- Derkovits Gyula* emlékkiállítás. Szombathely. 1969. — Ism.: Zentai Pál. *Vas Népe*. 1969. jún. 15. — NN. *Vas Népe*. 1969. jún. 12.
- Dinnyés Ferenc* festőművész emlékkiállítása. Bp. MNG. 1969. — Ism.: Papp Gyula. *Művészet*. 1969. 10. évf. 3. sz. 44–46. képekkel. — Márfy Albin. *Művészet*. 1969. 10. évf. 4. sz. 39–40. Képekkel.
- Dohnál Tibor* festőművész kiállítása. Győr. Múcsarnok. 1969. — Ism.: Szabó László. *Rajztanítás*. 1969. 11. évf. 6. sz. 26. — Heitler László. *Pedagógusok Lapja*. 1969. nov. 25.
- Drégely László* festőművész kiállítása. Bp. Derkovits Terem. 1969. — Ism.: Rideg Gábor. *Népszava*. 1969. nov. 20. — Bojár Iván. *Magyar Hírlap*. 1969. nov. 20. — H. Gy. Magyar Nemzet. 1969. nov. 20. Bp. Vigzínház. 1969. — Ism.: Tölgyesi János. *Művészet*. 1969. 10. évf. 7. sz. 39–40. Bp. Csók Galéria. 1969. — Ism.: Ielkes Éva. *Film Színház Muzsika*. 1969. jan. 11.
- Endrédi György* festőművész kiállítása. Bp. UVATERV. 1969. — Ism.: László Gyula. *Művészet*. 1969. 10. évf. 4. sz. 40–41. Képekkel. Győr. Múcsarnok. 1969. — Ism.: NN: *Kisalföld*. 1969. jún. 18.
- Erdős László* festőművész kiállítása. Nagykanizsa. 1969. — Ism.: Sz. I. *Zalai Hírlap*. 1969. okt. 12.
- Ezüst György* festőművész kiállítása. Békéscsaba. 1969. — Ism.: NN. *Békési Megyei Népújság*. 1969. aug. 20. — Balogh Ferenc. *Köröstáj*. 1969. aug. 20.
- Égerházi Imre* festményei. Debrecen. Csokonai Klub. 1969. — Ism.: Tóth Béla. *Művészet*. 1969. 10. évf. 8. sz. 46. — Tóth Béla. *Közalkalmazott*. 1969. jún. — Kovács Kálmán. *Alföld*. 1969. 20. évf. 6. sz. 89–90.
- Fáber Gabriella* festőművész kiállítása. Bp. VI. ker. Hazafias Népfront. 1969. — Ism.: Losonci Miklós. *Művészet*. 1969. 10. évf. 7. sz. 41.
- Farkas András* festményei. Balassagyarmat. Horváth Endre Galéria. 1969. — Ism.: Cs. b. *Palócföld*. 1969. 3. évf. 3. sz. 101.
- Farkas Eszter* festményei. Debrecen. TIT Csokonai Klub. 1969. — Ism.: Tóth Ervin. *Hajdú-Bihar Megyei Népújság*. 1969. dec. 30.
- Farkas István* festőművész (1887–1944) emlékkiállítása. Székesfehérvár. István király múzeum. 1969. ápr. 27. — jún. 1. (Rend. Bajkay Éva, K. Kovalovszky Márta) Kat. bev. Bajkay Éva. *Székesfehérvár*. 1969. Fejér m. ny. 9 lev. ill. — 22 × 19 cm. (István Kir. Múz. Közl. D sor 67.) — Ism.: Rózsa Gyula. *Tükör*. 1969. aug. 5. Képekkel.
- Fekete György* belsőépítész és *Schrammel Imre* keramikus kiállítása. Bp. 1969. — Ism.: Jánossy György (megnyitóbeszéd). *Ipari Művészet*. 1969. 4. sz. 45–46. — Bojár Iván. *Maar H írlap*. 1969. nov. 20.
- Fenyő A. Endre* festőművész kiállítása. Bp. Csók Galéria. 1969. — Ism.: Rideg Gábor. *Népszava*. 1969. szept. 19. — H. Gy. Magyar Nemzet. 1969. szept. 26. — Kenessey András. *Népszabadság*. 1969. szept. 20. — Tibély Gábor. *Művészet*. 1969. 10. évf. 12. sz. 43–44.
- Főnyi Géza* festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok. Kamara terem. 1969. — Ism.: Dutka Mária. *Magyar Nemzet*. 1969. dec. 13.
- Frank Frigyes* festőművész kiállítása. Bp. Csók Galéria. 1969. — Ism.: M. Heil Olga. *Művészet*. 1969. 10. évf. 3. sz. 46–47. Képekkel.
- Füle Lajos* belsőépítész kiállítása. Szeged. 1969. — Ism.: A. I. *Délmagyarország*. 1969. nov. 28.
- Fürtös Ilona* textiltervező kiállítása. Székesfehérvár. István Király Múzeum. 1968. — Ism.: Takács Imre. *Jelenkor*. 1969. 12. évf. 2. sz. 149–150.
- Z. Gács György* iparművész kiállítása. Bp. Kult. Kapcs. Int. 1968. — Ism.: P. Brestyánszky Ilona. *Művészet*. 1969. 10. évf. 1. sz. Képekkel.
- Gádor István* keramikus kiállítása. Miskolc. Szőnyi Galéria. 1969. — Ism.: bm. *Északmagyarország*. 1969. nov. 10.
- Gebauer Ernő* festőművész kiállítása. Pécs. Zsolnay Művelődési Ház. 1969. nov. — Ism.: Harcos Ottó. *Dunántúli Napló*. 1969. nov. 30.
- Gecse Árpád* festőművész kiállítása. Jászberény. Hazafias Népfront Kiállító terem. — Ism.: Egri Mária. *Szolnok Megyei Néplap*. 1969. nov. 4.
- Gera Éva* festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem. 1969. — Ism.: Losonci Miklós. *Művészet*. 1969. 10. évf. 7. sz. 41.
- Ghiczy János* festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem. 1969. — Ism.: Sz. G. *Köznevelés*. 1969. 25. évf. 18. sz. 38. — Sz. A. *Kisalföld*. 1969. szept. 9. — Bauerné Barna Gabriella. *Soproni Szemle*. 1969. 23. évf. 4. sz. 383–384.
- Göbölös Gyula* festőművész tárlata. Bp. Mednyánszky terem. 1968. — Ism.: Losonci Miklós. *Művészet*. 1969. 10. évf. 2. sz. 42.
- Szentes — Ism.: Bujáki Anna. Csongrád Megyei Hírlap*. 1969. nov. 11.
- Gráber Margit* útirajzai. Bp. Kult. Int. Kiáll. Terem. 1969. — Ism.: Bauer Jenő. *Művészet*. 1969. 10. évf. 5. sz. 45–46. Képekkel.
- Gyórfy Klára* festőművész kiállítása. Tatabánya. 1969. — Ism.: Baráth Lajos. *Rajztanítás*. 1969. 11. évf. 4–5. sz. 54.
- Győri Elek* parasztfestő kiállítása. Nyíregyháza. 1969. — Ism.: Muraközi Ágota. *Művészet*. 1969. 10. évf. 3. sz. 43–44. Képekkel.
- Sárospatak*. 1969. — Ism.: -cz. *Északmagyarország*. 1969. szept. 18.
- Hajnal Gabriella* faliszőnyeg kiállítása. Bp. KKI. 1969. — Ism.: Losonci Miklós. *Művészet*. 1969. 10. évf. 7. sz. 42. Képekkel. — Perneczky Géza. *Élet és Irodalom*. 1969. febr. 22.
- Herczeg Klára* szobrászművész kiállítása. Múcsarnok. Kamara Terem. Bp. 1969. — Ism.: Pogány Ö. Gábor. *Művészet*. 1969. 10. évf. 11. sz. 39–40. Képekkel.
- Hertay Mária* grafikái. Bp. Dürer Terem. 1969. — Ism.: Kisdéginé Kirimi Irén. *Művészet*. 1969. 10. évf. 4. sz. 41. Képekkel.
- Herwerth József* festőművész képei. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat. 1969. — Ism.: Tölgyesi János. *Művészet*. 1969. 10. évf. 8. sz. 47.
- Hérsz Ferenc* festőművész kiállítása. Bp. Csók Galéria. 1968. — Ism.: Kovács



- Gyula. Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 33–34.
- Hibó Tamás grafikus és Hám Ferenc költő kiállítása. Salgótarján. József Attila Művelődési Ház. 1969. — Ism.: K. S. Palócföld. 1969. 3. évf. 3. sz. 102.
- Honty Márta textiltervező kiállítása. Bp. Derkovits Terem. 1969. — Ism.: Rideg Gábor. Somogyi Néplap. 1969. júl. 31. — Cseszák Gyöngyi. Múzeumi Magazin. 1969. 3. sz. 29–32.
- Horváth Olivér festőművész kiállítása. Pécs. Mecseki Ércbányászati Vállalat Műszak Klubja. 1969. — Ism.: Agyal Endre. Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 45–46. — Mendöl Zsuzsa. Jelenkor. 1969. 12. évf. 2. sz. 152–155.
- Horváth Vince fafaragó kiállítása. Nyiregyháza. Jósza András Múzeum. 1969. — Ism.: Muraközi Ágota. Népművelés. 1969. 16. évf. 10. sz. 43.
- Illés Árpád festőművész kiállítása. Bp. VI. ker. Hazafias Népfront kiállító Terme. 1968. — Ism.: Maksay László. Rajztanítás. 1969. 11. évf. 1. sz. 29. — Losonci Miklós. Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 42.
- Imre István festőművész kiállítása. Miskolc. Szőnyi Galéria. 1969. — Ism.: Párkány. Északmagyarország. 1969. ápr. 14.
- Ivcsik József festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem. 1969. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 44–45. Képpel.
- Józsa János akvarelljei. Debrecen. Medgyessy Terem. 1969. — Ism.: Tóth Béla. Alföld. 1969. 20. évf. 4. sz. 93–94. Pécs. 1969. — Ism.: Tóth Ervin. Hajdú-Bihari Napló. 1969. okt. 11.
- Kapoli Antal faragóművész emlékkiállítás Balatonlellén. 1969. — Népművészet. Háziipar. 1969. 10. évf. 7. sz. 7.
- Kaposi Endre kiállítása az Esztergomi Művelődési központban. 1969. — Ism.: Csolnoki. Dolgozók Lapja. 1969. nov. 11.
- Kardtson Gábor festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem. 1969. — Ism.: Major Máté. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 5.
- Károlyi András grafikáinak kiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat. 1969. — Ism.: Tölgyesi János. Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 40. Képpel.
- Kassák Lajos emlékkiállítás. Székesfehérvár. István Király Múzeum. 1968. — Ism.: Lengyel József. (megnyitóbeszéd.) Képzőművészeti Almanach. 1. 1969. 50–51. — Bálint Endre. Képzőművészeti Almanach. 1. 1969. 51–53. Életműkiállítás. (1887–1967) Debrecen. Kossuth Lajos Tudományegyetem. 1969. aug.—szept. Kat. Bev. Pernecczy Géza. (Kassák Lajos Képarchitektúra c. tanulmányával.) Debrecen. 1969. Alföldi ny. 10. lev. 6. t. — 32 cm. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1969. aug. 7. — Brendel János. Alföld. 1969. 20. évf. 10. sz. 93–95. — Sáfrán István. Hajdú Bihari Napló. 1969. szept. 27.
- Kátay Mihály tűzománcai. Bp. Körszálló. 1969. — Ism.: Losonci Miklós. Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 42. — Sz. J. Petőfi Népe. 1969. szept. 21.
- Kecskeméti Sándor iparművész kiállítása. Kaposvár. 1969. — Ism.: B. Zs. Somogyi Néplap. 1969. szept. 24.
- Kernstok Károly (1873–1940) festőművész emlékkiállítás. Esztergom. Balassa Bálint Múzeum. 1969. — Ism.: Dévényi Iván. Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 38–39. Képpel.
- Király Sándor festőművész kiállítása. Szeged. Képcsarnok. 1968. — Ism.: Dér Endre. Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 40. — Dvorszky Hedvig. Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 45–46. Képpel.
- Kiss László faintrazsiái. Debrecen. Medgyessy Terem. 1969. — Ism.: Nényi József. Alföld. 1969. 20. évf. 9. sz. 86–87.
- Kóka Ferenc festőművész kiállítása. KKI. Kiállítóterem. Bp. 1969. — Ism.: Tibély Gábor. Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 40.
- Kokas Ignác festőművész kiállítása. Keszthely. Balaton Múzeum. 1969. — Ism.: M. Kiss Pál. Látóhatár. 1969. dec. 1121–1126. — Ari Kálmán. Képes újság. 1969. jún. 14. — Heitler László. Jelenkor. 1969. 12. évf. 9. sz. 808–809. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1969. május 3.
- Kolbe Mihály képei. Mohács. 1969. — Ism.: Hárs Éva. Dunántúli Napló. 1969. nov. 7.
- Koleszár Erzsébet főiskolai hallgató plakátjai. Fiaatal Művészek Klubja. 1969. — Ism.: Szántó Gábor. Köznevelés. 1963. 25. évf. 3. sz. 36.
- Koncz Béla festőművész kiállítása. Bp. VI. ker. Hazafias Népfront Kiállító Terme. 1969. — Ism.: (sinka). Esti Hírlap. 1969. okt. 17.
- Kondor Lajos grafikai kiállítása. Bp. Dürer Terem. 1968. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 39–40.
- Konecsni György plakátjai és grafikái. Bp. Múcsarnok. 1969. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 44. Képpel.
- Konfár Gyula festőművész kiállítása. Győr. Képcsarnok. 1969. — Ism.: Újvári Béla. Művészet. 1969. 10. évf. 12. sz. 46–47. Képpel.
- Kontraszt László képei a Fényes Adolf Teremben. Bp. 1969. — Ism.: Sz. A. Népszabadság. 1969. dec. 12.
- Koppány Attila grafikái. Bp. Műszaki Egyetem Kollégiuma. 1969. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 45. Képpel.
- Korényi Attila festőművész kiállítása. Esztergom. Technika Háza. 1968. — Ism.: Prokopp Mária. Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 38.
- Kósa Ferenc festőművész gyűjteményes kiállítása. Tata. Kuny Domonkos Múzeum. 1969. — Ism.: Kiss Ákos. Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 46. Képpel.
- Kősa Sípós László festményei. Szentendre. Ferenczy Károly Múzeum. 1969. — Ism.: Pernecczy Géza. Élet és Irodalom. 1969. nov. 1.
- Kozsza Rozália festőművész kiállítása. Gyula. Múzeum. 1969. — Ism.: B. Supka Magdolna. Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 36. — Békés Megyei Népújság. 1969. jún. 22.
- Kóthay Ernő festőművész kiállítása. Tata. 1969. — Ism.: D. Fehér Zsuzsa. Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 47. Képpel.
- Kováts Albert festőművész kiállítása. Pécs. 1969. — Ism.: Romváry Ferenc. Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 47–48. Képpel.
- Kozák János festőművész kiállítása. Sopron. Festőterem. 1969. — Ism.: G. B. Kisalföld. 1969. jún. 14.
- Kőhegyi Gyula grafikái. Budafok. Népfront Klub. 1969. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 44. Képpel.
- Kristóf Kornélia és Baticz Levente festőművészek kiállítása. Győr. Művészklub. 1969. — Ism.: Salamon Nándor. Rajztanítás. 1969. 11. évf. 1. sz. 30.
- Kucharikné, Haller Stefánia festményei. Bp. MOM Művelődési Ház. 1969. — Ism.: Ury Endréné. Művészet. 1969. 10. évf. 8. sz. 45–46.
- Laborcz Ferenc szobrászművész kiállítása. Debrecen. KLTE. 1969. — Ism.: Rácz Péter. Hajdú-Bihari Napló. 1969. nov. 25.
- Sz. Laki Ida festményei. Bp. Fényes Adolf Terem. 1969. — Ism.: Urbán Miklós. Művészet. 1969. 10. évf. 8. sz. 45.
- Lakner László kiállítása. Bp. KKI. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1969. szept. 30. — H. Gy. Magyar Nemzet. 1969. okt. 9. — f. v. Élet és Irodalom. 1969. okt. 18. — Pernecczy Géza. Élet és Irodalom. 1969. okt. 4.
- Lantos Ferenc festőművész kiállítása. Bp. Műszaki Egyetem Bercsényi Kollégiuma. 1967. — Ism.: Varga Zsuzsa. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 4. sz. 49.
- Lehel István festőművész tárlata. Szeged. Ak. Biz. Klub. — Ism.: Ak. Tiszatáj. 1969. 23. évf. 5. sz. 478–479. Képpel.
- Lenhardt György festőművész kiállítása. Tata. Múzeum. — Ism.: sz. v. Dolgozók Lapja. 1969. szept. 11.
- Lesenyi Márta szobrászművész kiállítása. Bp. — Ism.: Losonci Miklós. Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 43. Salgótarján. Ism.: cs. b. Palócföld. 1969. 3. évf. 3. sz. 101–102.
- Lieber Éva festményei. Bp. Mester u. Pincetárlat. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 44. Képpel.
- Lipták Pál grafikai kiállítása Gyulán. — Ism.: Gerő Gyula. Népművelés. 1969. 16. évf. 11. sz. 40–41. — Márai György. Békés megyei Népújság. 1969. szept. 30.
- Luzsiczka Lajos festőművész tárlata. Bp. I. ker. Tanács Műv. Ház. — Ism.: H. Gy. Magyar Nemzet. 1969. okt. 11.
- Maghy Zoltán festőművész kiállítása. Bp. XIX. ker. Műv. Ház. — Ism.: Kardoss Béla. Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 37–38. Képpel.
- Hajdúböszörmény. — Ism.: Kovács Kálmán. Alföld. 1969. 20. évf. 5. sz. 82–84.
- Makkai Piroska fametszetei. Bp. Könyvklub, Szinnyei Terem. — Ism.: Kisdéginé Kirimi Irén. Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 41–42. Képpel.
- Makky György ex libris kiállítása. Bp. OSZK. 1968. jún. 20. — júl. 20. — Ism.: Munkácsi Piroska. Magyar Könyvszemle. 1969. 85. évf. 1. sz. 85.
- Martyn Ferenc illusztrációi. Bp. Petőfi Irodalmi Múzeum. 1969. május. — Ism.: Vayerné, Zibolen Ágnes. A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve. 8. 1969–70. Bp. 1969. 205–208. Képekkel. — D. I. Vigilia. 1969. 34. évf. 7. sz. 490–491.
- Berzsenyi élete és versei c. kiállítása. Nikla. — W. E. Somogyi Néplap. 1969. aug. 5.
- Kaposvár. — Ism.: Hallama Erzsébet. Somogyi Néplap. 1969. jún. 15.
- Mazsaroff Miklós festőművész kiállítása. Miskolc. Szőnyi Terem. — Ism.: -szil. Napjaink. 1969. 8. évf. 4. sz. 2.
- Medgyessy Ferenc szobrászművész kiállítása. Bp. MNG. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1969. 12. évf. 2. sz. 144–145.
- Mednyánszky László emlékkiállítás. Szolnok. Damjanich J. Múzeum. 1969. jún. — Ism.: Egri Mária. Szolnok Megyei Néplap. 1969. jún. 12. — Rideg Gábor. Szolnok megyei Néplap. 1969. jún. 18.
- Nyírbátor. — Ism.: Kisdéginé Kirimi Irén. Keletmagyarország. 1969. aug. 24.
- Medveczky Jenő Iliász illusztrációi. Bp. MNG. 1969. okt. 3.—nov. 4. Kat. Bev. Devescser Gábor. Bp. 1969. Főv. ny. soksz. 30. lev. — 21×21 cm. — Ism.: László Gyula. (megnyitó) Művészet. 1969. 10. évf. 12. sz. 44–45. — Pernecczy Géza. Élet és Irodalom. 1969. okt. 18. — H. Gy. Magyar Nemzet. 1969. okt. 16.
- Menyhárt József festőművész kiállítása.



- Debrecen, Medgyessy Terem. — *Ism.*: Dankó Imre. *Alföld*. 1969. 20. évf. 12. sz. 86–87.
- Michnai Andrá*s festőművész kiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat. — *Ism.*: Telepi Katalin. *Művészet*. 1969. 10. évf. 8. sz. 46–47.
- Mihály Pál* festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. 1969. márc. — *Ism.*: D. I. Vigília. 1969. 34. évf. 5. sz. 348–349.
- Miklós Ferenc* festőművész tárlata. Baja. — *Ism.*: Mészáros Fülöp. *Művészet*. 1969. 10. évf. 11. sz. 44–45.
- Moshammer György* festményei. Bp. Fényes Adolf Terem. — *Ism.*: Bojár Iván. *Magyar Hírlap*. 1969. aug. 6.
- T. Nagy Irén* intarzia kiállítása. Szeged. — *Ism.*: L. K. Tiszatáj. 1969. 23. évf. 8. sz. 781. Képpel. — Akác László. *Délmagyarország*. 1969. jún. 7. — Polner Zoltán. *Csongrád Megyei Hírlap*. 1969. nov. 4.
- Nagy István* festőművész emlékkiállítás. Bp. MNG. 1967. — *Ism.*: Solymár István. *Képzőművészeti Almanach*. 1969. 34–36.
- Németh János* kerámiai. — *Ism.*: László Gyula. *Művészet*. 1969. 10. évf. 12. sz. 44.
- Németh László* festőművész kiállítása. KKI Kiállítóterem. — *Ism.*: Kiss Pál. *Rajztanítás*. 1969. 11. évf. 4–5. sz. 55. — H. Gy. *Magyar Nemzet*. 1969. máj. 14.
- Nyergesi János* gyűjteményes kiállítása. Esztergom, Balassi Bálint Múzeum. — *Ism.*: Dévényi Iván. *Művészet*. 1969. 10. évf. 7. sz. 43–45.
- Orosz János* festőművész kiállítása. Székesfehérvár, Csók István Képtár. 1968. — *Ism.*: Takács Imre. *Jelenkor*. 1969. 12. évf. 2. sz. 151–152. — Kovács Péter. *Képzőművészeti Almanach*. 1. 1969. 48–50.
- Ökrös Zsuzsa* ruhatervező kiállítása. Bp. Iparművészeti Múzeum. — *Ism.*: Losonci Miklós. *Művészet*. 1969. 10. évf. 2. sz. 42.
- Örkényi Strassser István* szobrászművész emlékkiállítás. Szentcs. — *Ism.*: NN: Csongrád Megyei Hírlap. 1969. nov. 29.
- Paizs Goebel Jenő* képei. Bp. Thália Színház. — *Ism.*: Tölgyesi János. *Művészet*. 1969. 10. évf. 7. sz. 40.
- Pallay József* festőművész emlékkiállítás. Székesfehérvár, István Kir. Múzeum. 1969. jan. 19–márc. 2. Rend. és Kat. bev. Kovács Péter. Székesfehérvár. 1969. Fejér m. ny. 5. lev. ill. — 22×20 cm. (István Kir. Múzeum. Közl. D. sor. 65.)
- Cs. Pataj Mihály* festőművész kiállítása. Hódmezővásárhely, Tornyai János Múzeum. — *Ism.*: NN. Tiszatáj. 1969. 23. évf. 6. sz. 572–573.
- Patay Éva* festőművész kiállítása. Győr. Xantus János Múzeum. — *Ism.*: Szapudi András. *Kisalföld*. 1969. aug. 3. Budapest. — *Ism.*: Z. Szabó László. *Életünk*. 1969. 2. sz. 72–76.
- Péterfy László* festőművész kiállítása. Szeged, Móra Ferenc Múzeum. — *Ism.*: Akác László. *Délmagyarország*. 1969. jún. 24. — (akác) Tiszatáj. 1969. 23. évf. 8. sz. 781–782. — Petri Ferenc. *Csongrád Megyei Hírlap*. 1969. jún. 24.
- Pintér József* kiállítása. Tapolca. — *Ism.*: Sárty Gyula. *Napló*. 1969. nov. 12.
- Rajna Ágnes* szobrai. Bp. II. ker. Hazafias Népfőnt. — *Ism.*: Losonci Miklós. *Művészet*. 1969. 10. évf. 7. sz. 41.
- Rázó József* festőművész kiállítása. Győr. — *Ism.*: Radó. *Kisalföld*. 1969. nov. 15.
- Redő Ferenc és Vörös Rozália* gobelin kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. 1968.
- dec. — *Ism.*: Pogány Ö. Gábor. *Művészet*. 1969. 10. évf. 3. sz. 36–37. Képekkel. — Molnár László. *Művészet*. 1969. 10. évf. 3. sz. 37–39. Képekkel.
- Rétfalvi Sándor*: szobrászművész kiállítása. Székesfehérvár, István Kir. Múzeum. — *Ism.*: Takács Imre. *Jelenkor*. 1969. 12. évf. 2. sz. 149–150.
- Rippl Rónai József* festőművész emlékkiállítás. Tihany. 1968. — *Ism.*: Bodnár Éva. *Képzőművészeti Almanach*. 1. 1969. 41–42.
- Rudnay Gyula* festőművész emlékkiállítás. Bp. MNG. 1969. nov. 29. — jan. 4. (Rend és kat. Bényi László) Bp. 1969. Főv. ny. soksz. 31 lev. 16 t. — 23×21 cm. — *Ism.*: Passuth Krisztina. *Tükör*. 1969. dec. — Bényi László. *Pest Megyei Hírlap*. 1969. dec. 5.
- Kaposvár, Rippl Rónai Múzeum. — *Ism.*: Bényi László. *Jelenkor*. 1969. 12. évf. 4. sz. 375–377.
- Sárkány Lóránd* festőművész kiállítása. Bp. Paál László Terem. — *Ism.*: Maksay László. *Rajztanítás*. 1969. 11. évf. 1. sz. 29–30.
- Sárpataky László* kiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat. — *Ism.*: M. Kiss Pál. *Rajztanítás*. 1969. 11. évf. 2. sz. 29.
- Schéner Mihály* festőművész kiállítása. Bp. Csók Galéria. — *Ism.*: Solymár István. Tiszatáj. 1969. 23. évf. 11. sz. 1019–1020. Képpel. — Szijártó István. Békés Megyei Népújság. 1969. szept. 7.
- Kaposvár, Rippl Rónai Múzeum. — *Ism.*: László Gyula. *Jelenkor*. 1969. 12. évf. 4. sz. 377–379.
- Schrammel Imre és Fekete György* iparművészek kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — *Ism.*: Bojár Iván. *Magyar Hírlap*. 1969. nov. 20. — Jánossy György. *Ipari Művészet*. 1969. 4. sz. 45–46.
- Seregi József* szobrai a Mednyánszky teremben. — *Ism.*: Kovács Gyula. *Művészet*. 1969. 10. évf. 11. sz. 41. — D. I. Vigília. 1969. 34. évf. 8. sz. 561. — Vadas József. *Művészet*. 1969. 10. évf. 11. sz. 40–41.
- Soltra Elemér* rajzai. Pécs. — *Ism.*: B. Pilaszanovich Irén. *Dunántúli Napló*. 1969. aug. 17. — Angyal Endre. *Művészet*. 1969. 10. évf. 11. sz. 47.
- Somodi László* festőművész kiállítása. Szendendre. — *Ism.*: Losonci Miklós. *Művészet*. 1969. 10. évf. 11. sz. 48.
- Somos Miklós* festményei. Bp. Mester u. Pincetárlat. — *Ism.*: Bauer Jenő. *Művészet*. 1969. 10. évf. 5. sz. 44. Képpel.
- Bp. Kp. Kísérleti Fizikai Int. KISZ klub. — *Ism.*: Losonci Miklós. *Művészet*. 1969. 10. évf. 7. sz. 42–43.
- Sugár Gyula* festőművész kiállítása. Bp. Csók Galéria. — *Ism.*: D. I. Vigília. 1969. 34. évf. 8. sz. 561. — H. Gy. *Magyar Nemzet*. 1969. jún. 17.
- Süli András* festőművész kiállítása. Szeged, Kecskemét. 1968. — *Ism.*: Moldován Domokos. *Képzőművészeti Almanach*. 1. 1969. 43–45.
- Szabados Árpád* grafikái. Bp. Újpesti Mini Galéria. — *Ism.*: Losonci Miklós. *Művészet*. 1969. 10. évf. 2. sz. 42. — Maksay László. *Rajztanítás*. 1969. 11. évf. 1. sz. 29.
- Szabó László* linómetszetei Ráckeven. — *Ism.*: Losonci Miklós. *Alföld*. 1969. 20. évf. 7. sz. 93–94.
- Szabolcs Péter* szobrai Zalaegerszegen. — *Ism.*: NN. *Zalai Hírlap*. 1969. jún. 8.
- Gy. *Szabó Béla* fametszetei. Debrecen, Déry Múzeum. — *Ism.*: Pogány Ö. Gábor. *Alföld*. 1969. 20. évf. 12. sz. 57–59.
- Szabó István* (id) kiállítása. Salgótarján. — *Ism.*: T. E. Nógrád. 1969. nov. 5.
- Szabó Iván* szobrászművész kiállítása. Pécs, Modern Képtár. 1969. szept. —
- Ism.*: NN. *Dunántúli Napló*. 1969. szept. 6. — Rétfalvi Sándor. *Jelenkor*. 1969. 12. évf. 12. sz. 1093–1094.
- Szabó Vladimir* festőművész tárlata. Szeged, Képtár. — *Ism.*: Szeles Zoltán. Tiszatáj. 1969. 23. évf. 7. sz. V. VII. mm. Képekkel.
- Szalatnay József* festményei. Eger, Képcsarnok. — *Ism.*: (farkas) Népújság. 1969. aug. 10.
- Szalay Ferenc* festőművész kiállítása. Bp. Derkovits Terem. — *Ism.*: Trencsényi László. Tiszatáj. 1969. 23. évf. 5. sz. 477–478. — Miklós Pál. *Kritika*. 1969. 7. évf. 6. sz. 42–45. — Solymár István. *Művészet*. 1969. 10. évf. 5. sz. 46–47. Képpel.
- Szalay Zoltán* festményei. Bp. Fényes Adolf terem. — *Ism.*: Szántó Gábor. *Köznevelés*. 1969. 25. évf. 22. sz. 38.
- Szász Endre* tárlata. Bp. Derkovits Terem. — *Ism.*: Losonci Miklós. *Művészet*. 1969. 10. évf. 7. sz. 42. — Pernecky Géza. *Élet és Irodalom*. 1969. 11. 22.
- Szmadánni György* festőművész kiállítása. Kőbánya. — *Ism.*: D. I. Vigília. 1969. 34. évf. 9. sz. 634.
- Szenes Zsuzsa* textiltervező kiállítása. Székesfehérvár, Csók István Képtár. 1969. márc. 2. — 30. (Rend. Pernecky Géza) Kat. K. Kovalovszky Márta. Székesfehérvár. 1969. Fejér m. ny. 1. lev. 3 t. — 23×19 cm. (István Kir. Múzeum. Közl. D. sor. 66.)
- Szentiványi Lajos* festőművész kiállítása. Debrecen, Medgyessy Terem. — *Ism.*: Tóth Endre. *Alföld*. 1969. 20. évf. 1. sz. 79–80.
- Szilágyi Jolán* festőművész kiállítása. Bp. MNG. 1969. okt.–nov. (Rend. és kat. összeáll. N. Pénzes Éva, Pogány Ö. Gábor. Bev. Pogány Ö. Gábor.) Kat. Bp. 1969. Főv. ny. 40 lev. 23 t. — 23×20 cm. *Ism.*: K. A. Népsszabadság. 1969. okt. 21. — Horváth György. *Magyar Nemzet*. 1969. okt. 15. — Molnár György. *Ruházati Munkás*. 1969. nov. — Borbély László. *Művészet*. 1969. 10. évf. 12. sz. 41–42. Képpel. — Pogány Ö. Gábor. *Művészet*. 1969. 10. évf. 12. sz. 40–41.
- Miskolci Képtár. 1969. dec. — *Ism.*: NN. *Északmagyarország*. 1969. dec. 3.
- Szokolovszky Miklós* festőművész tárlata. Szombathely, Savaria Múzeum. — *Ism.*: Bertalan, Vas Népe. 1969. okt. 16.
- Szöllősy Enikő* szobrászművész kiállítása. Bp. Mednyánszky Terem. — *Ism.*: Pernecky Géza. *Élet és Irodalom*. 1969. szept. 6. — M. Kiss Pál. *Látóhatár*. 1969. dec. 1121–26.
- Sztojka László* festőművész kiállítása. Bp. — *Ism.*: Losonci Miklós. *Művészet*. 1969. 10. évf. 2. sz. 41–42.
- Takács Dezső* grafikus kiállítása. Szombathely, TIT klub. — *Ism.*: Zentai Pál. *Vas Népe*. 1969. jún. 21. — NN: *Vas Népe*. 1969. jún. 15.
- Tamás Ervin* festőművész kiállítása. Szolnok, Aba Novák Terem. — *Ism.*: —egri— Szolnok Megyei Néplap. 1969. nov. 26.
- A Tihanyi házaspár* kerámiai. Bp. Magyar Építőművészek Szöv. — *Ism.*: Koczogh Ákos. *Kortárs*. 1969. 13. évf. 7. sz. 1165.
- Timár István* grafikai kiállítása. Komló, Műv. Ház. — *Ism.*: Tölgyesi János. *Művészet*. 1969. 10. évf. 7. sz. 46. Képpel.
- Tót Endre* festőművész kiállítása. Bp. Mednyánszky Terem. — *Ism.*: D. I. Vigília. 1969. 34. évf. 8. sz. 561. — Vadas József. *Művészet*. 1969. 10. évf. 11. sz. 40–41. — Szabadi Judit. *Művészet*. 1969. 10. évf. 11. sz. 41–42. — Néray Katalin. *Rajztanítás*. 1969. 11. évf. 6. sz. 27.



Tót Menyhért festőművész kiállítása. Bp. VI ker. Hazafias Népfőnt. — Ism.: Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1969. máj. 1.

V. Tóth László festőművész kiállítása. Szombathely. Savaria Múzeum. — Ism.: (bertalan) Vas Népe. 1969. szept. 21.

Tóvári István festőművész kiállítása. Győr. Képcsarnok. — Ism.: Medve Imola. Kisalföld. 1969. nov. 28.

Tury Mária festőművész kiállítása. Bp. Csók Galéria. — Ism.: H. Gy. Magyar Nemzet. 1969. máj. 3. — R. G. Magyar Hírlap. 1969. máj. 3. — (havas) Népszava. 1969. máj. 4. — Aradi Nóra. Palócföld. 1969. 3. évf. 4. sz. 100.

Udvardy Ignác festőművész kiállítása. (emlékkiállítás) Zalaegerszeg. 1969. dec. — Ism.: NN. Zalai Hírlap. 1969. dec. 16.

Uitz Béla festőművész kiállítása. Bp. MNG. 1968. — Ism.: Bögel József. Alföld. 1969. 20. évf. 4. sz. 88—91. — Harsányi Zoltán. Rajztanítás. 1969. 11. évf. 2. sz. 26—27. — Ilku Pál. Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 3. Képpel. Miskolc. Galéria. — Ism.: Fekete László (megnyitóbeszéd) Napjaink. 1969. 8. évf. 4. sz. 8.

Vágó Pál festőművész kiállítása. Jászapáti. — Ism.: P. Turcsány Zsuzsa. Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 37—38. Képpel.

Vajda Lajos festőművész emlékkiállítás. Székesfehérvár. István Kir. Múz. 1969. szept. 14.—nov. 2. (Rend. Körner Éva, Kovalovszky Márta. Kat. bev. Körner Éva.) Székesfehérvár. 1969. Fejér m. ny. 16 l. 6 t. — 22×19 cm. (Sz. István kir. Múz. Közl. D sor. 69.) — Ism.: Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1969. szept. 20. — Rideg Gábor. Népszava. 1969. szept. 19. — Péter Imre. Népművelés. 1969. 16. évf. 12. sz. 41.

Varga Hajdú István és Diskay Lenke kiállítása. Kaposvár. Múzeum. — Ism.: Fodor András. Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 33.

Varga Magda festményei. Bp. Fényes Adolf Terem. — Ism.: Losonci Miklós. Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 42. — Németh Lajos. The New Hungarian Quarterly. 10. évf. 34. sz. 176—178.

Varga Mátys festményei és grafikái. Debrecen, Szeged, Hódmezővásárhely, Szekszárd. — Ism.: Kisdéginé Kirimi Irén. Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 45. Képpel. — Szij Rezső. Alföld. 1969. 20. évf. 2. sz. 87—88.

Várnagy Ildikó szobrai. Bp. — Ism.: Losonci Miklós. Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 42.

Véres Mihály festőművész kiállítása. Szeged. Móra Ferenc Múzeum. — Ism.: Dér Endre. Tiszatáj. 1969. 23. évf. 3—4. sz. XVII—XVIII. mm. — Sánta László. Rajztanítás. 1969. 11. évf. 3. sz. 24. — AKÁCSZ László. Művészet. 1969. 10. évf. 12. sz. 48.

Véres Miklós keramikusk kiállítása. Mester u. Pincetárlat. Bp. — Ism.: Filep István. Lakáskultúra. 1969. 1. évf. 1. sz. 28—29.

Véress Pál festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf Terem. — Ism.: (sinka) Esti Hírlap. 1969. jún. 7. — Frank János. Tükör. 1969. júl. 22. — M. Kiss Pál. Látóhatár. 1969. dec. 1121—1126. — Sz. A. Népszabadság. 1969. jún. 15. — D. Fehér Zsuzsa. Magyar Hírlap. 1969. jún. 19. — H. Gy. Magyar Nemzet. 1969. jún. 17.

Végvári János festőművész kiállítása. Esztergom. — Ism.: Jenkei János. Dolgozók Lapja. 1969. okt. 2.

Vértesi Nándor kerámiai. — Ism.: Katona

Imre. Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 42—43. Képpel.

Vidéky Brigitta festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf terem. — Ism.: Fóthy János. Művészet. 1969. 10. évf. 10. sz. 41—34. Képpel.

Vincze András festőművész tárlata. Baja. — Ism.: Szelesi Zoltán. Petőfi Népe. 1969. dec. 21. — Dér Endre. Tiszatáj. 1969. 23. évf. 11. sz. 1042.

Vöröss Tibor festőművész kiállítása. Bp. Opera klub. — Ism.: Major Máté. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 4. sz. 51.

Zombori László festőművész kiállítása. Szeged. Képtár. — Ism.: Dér István. Tiszatáj. 1969. 23. évf. 3—4. sz. XV. mm.

#### c) Csoportkiállítások

##### Balatonlelle

Kapoly Antal faragópályázat és kiállítás. — Ism.: Boross Marietta. Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 38—39.

##### Békéscsaba

Munkácsy Mihály Múzeum Csabai festők jubileumi kiállítása. — Ism.: Kovács Gyula. Művészet. 1969. 10. évf. 3. sz. 47—48. Képekkel.

##### Budapest.

##### Budavári palota

Ferenczy család kiállítás. 1968. — Ism.: Dévényi Iván. Képzőművészeti Almanach. 1. 1969. 39—41.

Fővárosunk 1000 éve c. kiállítás. — Ism.: Tarjányi Sándor. Múzeumi Közlemények. 1969. 1. sz. 28—31.

Magyar Remekművek. — Chefs-d'oeuvre hongrois. 1969. szept.—1970. dec. (Rend. Bodnár Éva, Csap Erzsébet.) Kat. Szerk. Jakubik Anna. Bev. Radocsay Dénes, Bodnár Éva. Bp. 1969. Révay ny. 80 l. 24 t. — 24×20 cm. — Ism.: Molnár János. Művészet. 1969. 10. évf. 12. sz. 38. (megnyitóbeszéd) — Kó-

mives Gyula. Szabad Föld. 1969. szept. 28. — Esztergomi László. Magyar Hírlap. 1969. szept. 15. — Rideg Gábor. Népszava. 1969. szept. 17. — Márfy Albin. Magyar Nemzet. 1969. szept. 13. — R. D. Népművelés. 1969. 16. évf. 10. sz. 38. — Kovásznai Viktória. Textilélet. 1969. nov. 14. — Schelken Pálma. Köznevelés. 1969. 25. évf. 20. sz. 38. — Szántó Gábor. Zalai Hírlap. 1969. szept. 28.

Tanácskoztársaság emlékkiállítás. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 45—46. Képpel.

Értvös Kollégium Textiltervező hallgatók kiállítása. — Ism.: Wirth Péter. Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 45.

Ernst Múzeum Magyar Művészet. Art Hongrois. 1896—1945. 1969. szept.—okt. (rend. Bodnár Éva, Csap Erzsébet... Kat. bev. Bodnár Éva, B. Supka Magdolna...) Bp. 1969. Révay ny. 76 l. 20 t. — 23×20 cm. — Ism.: Keresztúry Dezső. Művészet. 1969. 10. évf. 12. sz. 39—40. (megnyitóbeszéd) — Rideg Gábor. Népszava. 1969. szept. 30. — Bernáth László. Esti Hírlap. 1969. szept. 23. — Oelmacher Anna. Magyar Nemzet. 1969. szept. 28. — NN: Népiúság. 1969. okt. 5. — B. I. Magyar Hírlap. 1969. szept. 24. — Péter Imre. Népművelés. 1969. 16. évf. 11. sz. 36—37. — NN: Békés Megyei Népiúság. 1969. okt. 12. — Petőfi Népe. 1969.

szept. 5. — Szántó Gábor. Köznevelés. 1969. 25. évf. 19. sz. 37.

Építő Műszaki Klubja 22 művész kiállítása. — Ism.: Népművelés. 1969. 16. évf. 6. sz. 28.

Ferencvárosi Pincetárlat Pedagógus Képzőművészek Kiállítása. — Ism.: Losonci Miklós. Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 41.

Iparművészeti Múzeum A magyar ötvösművészet remekei. — Ism.: NN. Köznevelés. 1969. 25. évf. 1. sz. 36.

I. M. — Nagytétényi Kastélymúzeum Magyar bútorművészet a XVIII. században. (1964. Rend. Szabolcsi Hedvig, Batári Ferenc. Bev. Geszti Eszter. A vezetőt írta Szabolcsi Hedvig.) Bp. 1969. NPI. Zrínyi ny. 31. l. ill. — 19×17 cm.

Magyar bútorok a XIX. század első felében. — Ism.: Baróti Dezső. Művészet. 1969. 10. évf. 3. sz. 42—43.

Iparterv Építészet-Képzőművészet. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 23. Tizenegy fiatal művész. — Ism.: Németh Lajos. The New Hungarian Quarterly. 1969. 10. évf. 34. sz. 176—178. Képekkel.

József Attila Művelődési Ház Munkás képzőművészek kiállítása Angyal-földön. — Ism.: Esztergomi László. Népszava. 1969. jún. 18.

Kiscelli Múzeum Pest-budai városképek a XIX. sz. elejéről. Kat. összeállítás. Czifka Péterné. Bp. 1969. Nógrád m. ny. 8 lev. ill. — 19 cm.

Központi Fizikai Kutató Intézet KISZ klub kiállítása. — Ism.: Losonci Miklós. Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 41. — Mezei Ottó. Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 42—43.

KKI Kiállításotérme Bélyegtervez. 1969. — Ism.: Tölgyesi János. Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 40—41.

Magyar Nemzeti Galéria Mai magyar grafika. 1968. — Ism.: Németh Lajos. Képzőművészeti Almanach. 1969. 1. 24—28.

Magyar népi kerámiák. — Ism.: Kresz Mária. Művészet. 1969. 10. évf. 12. sz. 11—13. — M. Kiss Pál. Látóhatár. 1969. dec. 1121—1126. — Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1969. aug. 2. — Imre Éva. Csongrád Megyei Hírlap. 1969. aug. 3. — (e-a) Dolgozók Lapja. 1969. aug. 3. — Nádasdi Péter. Képes Újság. 1969. szept. 13. — Rideg Gábor. Népszava. 1969. júl. 23. — Horváth György. Magyar Nemzet. 1969. júl. 20. — (jencsik) Esti Hírlap. 1969. júl. 17. — Lukácsy Sándor. Népművelés. 1969. 16. évf. 10. sz. 39—40. — B. M. Népművészet, Házipar. 1969. 10. évf. 9. sz. 10—11. — e-a: Dunántúli Napló. 1969. aug. 3. — NN: Vas Népe. 1969. aug. 3. — Torday Aliz. Fejér Megyei Hírlap. 1969. okt. 3.

Parasztoz-pásztorok. — Ism.: Fél Edit — Hofer Tamás. Művészet. 1969. 10. évf. 3. sz. 32—35. Képekkel. — Vargha László. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 4. sz. 53—54.

Pécs és Baranya képzőművészeinek kiállítása. 1969. máj. 3.—25. (Rend. és kat. bev. Solyomár István.) Bp. 1969. Athenaeum ny. 36 lev. ill. — 23×20 cm. — Ism.: Palkó Sándor. Jelenkor. 1969. 12. évf. 6. sz. 605. (megnyitóbeszéd) — Koczogh Ákos. Jelenkor. 1969. 12. évf. 7—8. sz. 723—727. — D. I. Vigilia. 1969. 34. évf. 7. sz. 490. — Hárs Éva. Művészet. 1969. 10. évf.



10. sz. 43–45. — Sz. J. Közalkalmazott 1969. jún. 8.

A Szocialista Képzőművészek Csoportjának Kiállítása. — Ism.: Tibély Gábor. Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 41–42. Képpel. — F. Mihály Ida. Szocialista Művészetért. 1969. 12. évf. 3. sz. 3.

Magyar Nemzeti Múzeum  
Pénz és éremművészeti kiállítás. — Ism.: NN: Keletmagyarország. 1969. szept. 13.

M O M M ű v e l ő d é s i H á z  
Művészet- és munkaterápia. — Ism.: P. I. Népművelés. 1969. 16. évf. 8. sz. 2.

M ű c s a r n o k  
Az Állami Képzőművészeti Vásárlások IV. Kiállítása. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1969. dec. 30.

Design 68. — Ism.: Sz. A. Népszabadság. 1969. jan. 8. — Péter Imre. Népművelés. 1969. 16. évf. 2. sz. 30–31. — Benkő Cs. Gyula. Ipari Művészet. 1969. 1. sz. 47–49.

„Kilencek” 1968 okt. — Ism.: Tasnádi Attila. Kortárs. 1969. 13. évf. 4. sz. 666–668.

XI. Magyar Képzőművészeti Kiállítás. 1968. — Ism.: Frank János. Képzőművészeti Almanach. 1. 1969. 29–31.

Magyar Művészet. L'Art Hongrois. 1945–1969. 1969. szept.–okt. (Rend. a Kiáll. Int. Kat. bev. Vayer Lajos) Bp. 1969. Franklin ny. 34 lev. 47 t. — 22×20. cm. — Ism.: Rózsa Gyula. Népszabadság. 1969. okt. 8. — Pasuth Krisztina. Tükör. 1969. okt. 7. — Horváth György. Magyar Nemzet. 1969. okt. 12. — Rideg Gábor. Népszava. 1969. szept. 26. — Péter Imre. Népművelés. 1969. 16. évf. 11. sz. 36–37. — (Bertalan) Vas Népe. 1969. szept. 28.

Stúdió 58–68. — Ism.: Vidos Zoltán. Művészet. 1969. 10. évf. 10. sz. 19–22. — Bolgár Kálmán. Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 14–18. Képekkel. — Tölgyesi János (szobrászati anyagról) — Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 18–19 Képekkel. — B. L. (grafikáról) Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 20–22. Képekkel. — Pogány Ö. Gábor. (Fiatalképzőművészek Stúdiója) Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 22–23. — Losonci Miklós. (A stúdió festői) Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 24–28. Képekkel. — Kovács Gyula. Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 3–7. Képekkel. — D. I. Vigília. 1969. 34. évf. 3. sz. 205–206. — Tasnádi Attila. Kortárs. 1969. 13. évf. 4. sz. 666–668. — Német Lajos. The New Hungarian Quartely. 1969. 10. évf. 34. sz. 176–178. — Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1969. jan. 4. — Rideg Gábor. Szolnok Megyei Néplap. 1969. jan. 19. — Péter Imre. Népművelés. 1969. 16. évf. 2. sz. 30–31. Képekkel.

Pesterzsébeti Múzeum  
XX. kerületi képzőművészek tárlata. — Ism.: Ecsery Elemér. Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 34–36.

Petőfi Irodalmi Múzeum  
Krúdy Gyula illusztrátorai. — Ism.: Genthon István. Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 43. — Bodri Ferenc. Jelenkor. 1969. 12. évf. 4. sz. 371–373. — D. I. Vigília. 1969. 34. évf. 5. sz. 349.

Radnóti Klub  
II. kerület képzőművészeinek alkotásai. — Ism.: Losonci Miklós. Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 41.

Tanítóképző  
Festő pedagógusok kiállítása. — Ism.: Szántó Gábor. Köznevelés. 1969. 25. évf. 23. sz. 37.

Technika Háza  
Reklám. 68. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 43.

Zrinyi Nyomda  
A Zrinyi Nyomda dolgozóinak kiállítása. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 23.

VI. ker. Hazafias Népfront  
kiállítóterme  
Öt pedagógus művész kiállítása. — Ism.: Maksay László. Rajztanítás. 1969. 11. évf. 1. sz. 29.

XIV. ker. Uzsoki Művelődési Otthon  
Szűrenon. Ism.: Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1969. okt. 18.

XXI. kerületi Művelődési Háza  
Csepeli Tárlat. — Ism.: Tölgyesi János. Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 40.

#### Debrecen

Déri Múzeum  
Képzőművészeti körök Országos Kiállítása. 8. 1969. jún. 29.—júl. 20. (Rend. Bíró Lajos, Karsai Zsigmond) Kat. Debrecen. 1969. Szabadság ny. 24 l. 12 t. — 22×23 cm. — Ism.: Bánszki Pál. Népművelés. 1969. 16. évf. 7. sz. 32–33. — NN: Hajdú Bihari Napló. 1969. jún. 26.

A Magyar Képzőművészek Szövetsége Kelet-Magyarországi Területi Szervezetének Tavaszi tárlata. 4. (Rend. Menyhárt József.) Kat. Bev. Tóth Béla. Debrecen. 1969. Szabadság ny. 34 l. ill. — 21×22. cm. — Ism.: Kürti Katalin. Alföld. 1969. 20. évf. 6. sz. 85–87.

V. Országos Pedagógus Képzőművészeti Kiállítása. — Ism.: Domonkos Imre. Rajztanítás. 1969. 11. évf. 4–5. sz. 52–53. — Tóth Ervin. Hajdú-Bihari Napló. 1969. jún. 5. — Tóth Ervin Pedagógusok Lapja. 1969. jún. 16. — Bényei József. Népművelés. 1969. 16. évf. 7. sz. 34–35.

Öt magyar alföldi festő kiállítása. 1968. — Ism.: Béres András. Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 11–12. Képekkel.

Őszi Tárlat. 1968. — Ism.: Tóth Béla. Alföld. 1969. 20. évf. 1. sz. 75–77. — Magyar Vilmos. Hajdú Bihari Napló. 1969. dec. 24.

Szentendrei Művésztelep Tárlata. 1969. júl. 26.—aug. 20. Kat. Bev. Petényi Katalin. Debrecen. 1969. Szabadság ny. 35 l. ill. — 21×22 cm. — Ism.: Kürti Katalin. Alföld. 1969. 20. évf. 9. sz. 80–82. — Tóth Béla. Hajdú-Bihari Napló. 1969. aug. 8.

Egervár, Várkastély. Az egervári művésztelep kiállítása. — Ism.: Katona Imre. Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 41–42. — Borbás György. Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 42–44. Képekkel.

#### Esztergom

Balassa Bálint Múzeum  
Kernstok Károly és az 1919-es nyergesújfalusi szabadiskola művészei. — Ism.: D. I. Vigília. 1969. 34. évf. 5. sz. 349–350. — Szabó Júlia. Népszabadság. 1969. jún. 11.

#### Győr

Megyei pedagógus tárlat. — Ism.: Salamon Sándor. Rajztanítás. 1969. 11. évf. 4–5. sz. 56.

Műcsarnok  
A győri rajzstúdió kiállítása. — Ism.: —mi—. Kisalföld. 1969. szept. 14.

Tavaszi Tárlat. — Ism.: Salamon Sándor. Rajztanítás. 1969. 11. évf. 4–5. sz. 56–57.

Téli Tárlat. — Ism.: Hamar Imre. Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 46–47. Képpel.

#### Gyula

Erkel Ferenc Múzeum  
Alföldi Tárlat. 12. 1969. ápr. Kat. Szerk. Koszta Rozália, Varga István. Gyula. 1969. Békés m. ny. 16 lev. ill. — 19×17 cm. — Ism.: D. J. Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 47.

Városi Járási Könyvtár  
Mai magyar ex libris művészet. 1969. márc. 19.—ápr. 8. (A kiállítást rend: Némédi Endre, Póka György.) Kat. bev. Semsey Andor. Gyula. 1969. 34. l. ill. — 21 cm.

#### Hódmezővásárhely

Tornyai János Múzeum  
Déalföldi Tárlat. 5. 1969. máj.—aug. Kat. bev. D. Fehér Zsuzsa. Szeged. 1969. Szegedi ny. 20 lev., ill. — 19 cm.

Vásárhelyi Őszi tárlat. 14. 1967. — Ism.: B. Supka Magdolna. Képzőművészeti Almanach. 1. 1969. 14–17.

Vásárhelyi Őszi tárlat. 15. 1968. — Ism.: Bajkay Éva. Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 45–47.

Vásárhelyi Őszi Tárlat. 16. 1969. okt. 5.—nov. 16. (Rend. Rozványi Márta, Kat. bev. Ambrus Tibor.) Hmv. 1969. Szegedi ny. 24 lev. ill. — 19×17 cm. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1969. okt. 6. — Dömötör János. Békés Megyei Népiújság. 1969. okt. 23. — Moldvay Győző. Népművelés. 1969. 16. évf. 11. sz. 38–39.

#### Kalocsa

Városi Tanács  
Kalocsai rajztanárok kiállítása. — Ism.: M. Kiss Pál. Rajztanítás. 1969. 11. évf. 2. sz. 29.

#### Kaposvár

II. Tavaszi Tárlat. — Ism.: Mendöl Zsuzsa. Jelenkor. 1969. 12. évf. 7–8. sz. 727–729. — Tüskés Tibor. Művészet. 1969. 10. évf. 12. sz. 47–48.

#### Kecskemét

Katona József Múzeum  
Batiksakkörök kiállítása. — Ism.: Telepy Katalin. Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 43–44. Képpel.

Képzőművészeti Kiállítás a Tanácsköztársaság emlékére. — Ism.: NN. Petőfi Népe. 1969. jún. 10.

Kamaratárlatok. — Ism.: NN. Petőfi Népe. 1969. jan. 19.

#### Miskolc

##### Galéria

Északmagyarországi művészek rajjai. — Ism.: Tasnádi Attila. Napjaink. 1969. szept. 12.

Ipari Művészet. — Ism.: Koczogh Ákos. Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 42–44. Képekkel. — Szentcs. Lajos. Ipari Művészet. 1969. 3. sz. 49–50.

Kamarakiállítás. 68. — Ism.: F. K. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 4. sz. 52.

Miskolci Országos Grafikai Biennálé. 5. 1969. (Kat. bev. B. Supka Magdolna.) Miskolc. 1969. Borsod m. ny. 23 lev., ill. — 24 cm. — Ism.: Rideg Gábor. Népszava. 1969. dec. 16. — Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1969. nov. 13.

X. Miskolci Országos Képzőművészeti Kiállítás. — Ism.: Szabó György. Napjaink. 1969. jan. — Horváth György. Magyar Nemzet. 1969. jan. 8. — Seres János. Népművelés. 1969. 16. évf. 2. sz. 28–29. Képekkel.



Herman Ottó Múzeum  
Patinas portrék. — *Ism.*: Párkány.  
Északmagyarország, 1969. jún. 26.

#### Nyíregyháza

Művelődési Ház  
Benczúrtól napjainkig. — *Ism.*: Telepy  
Katalin. Művészet, 1969. 10. évf. 10. sz.  
45.  
XIV. Őszi tárlat. — *Ism.*: Koroknay  
Gyula. Keletmagyarország, 1969. nov.  
16.

#### Orosháza

Várostörténeti Kiállítás. — *Ism.*: Beck  
Zoltán. Népművelés, 1969. 16. évf. 11.  
sz. 7.

#### Ózd

Néprajzi kiállítás. — *Ism.*: Pálmai  
Zoltán. Népművelés, 1969. 16. évf.  
2. sz. 45.

#### Pápa

Képzőművészeti kiállítás. — *Ism.*:  
(Bodó) Napló, 1969. okt. 15. — Cser-  
hát József. Napló, 1969. jún. 7.

#### Pécs

Értelmiségi Klub  
Pécsi festők kiállítása. — *Ism.*: NN.  
Dunántúli Napló, 1969. aug. 1.

Janus Panonius Múzeum  
Állandó kiállítások. — *Ism.*: Bándi  
Gábor és Kiss Attila. Baranyai Művelő-  
dés, 1969. okt. 81–92.

Modern Magyar Képtár. — *Ism.*: Hallama  
Erzsébet. Múzeumi Magazin, 1969.  
2. sz. 37–39.

Dél-dunántúli építészek kiállítása. —  
*Ism.*: Tüskés Tibor. Jelenkor, 1969. 12.  
évf. 10. sz. 902–903. — Granasztói  
Pál. Jelenkor, 1969. 12. évf. 11. sz.  
988–990. — Major Máté. Jelenkor,  
1969. 12. évf. 11. sz. 991. — Tóth  
Zoltán. Jelenkor, 1969. 12. évf. 11. sz.  
982–987.

Tudomány és Technika Háza  
A Képzőművészeti Stúdió zománckép  
kiállítása. — *Ism.*: H. E. Dunán-  
túli Napló, 1969. szept. 24.

Országos Képzőművészeti Biennále, 1.  
1967. — *Ism.*: Szabó Júlia. Képző-  
művészeti Almanach, 1. 1969. 14.

Országos Képzőművészeti Biennále, 2. 1969.  
okt. Rend. és kat. összeáll. Romváry  
Ferenc. (Bev. Csap Erzsébet.) Pécs,  
1969. Nyomdaipari Váll. Balassa-  
gyarmat. 66 l., ill. — 24 cm. — *Ism.*:  
Bojár Iván. Magyar Hírlap, 1969. okt.  
22. — Rideg Gábor. Népszava, 1969.  
okt. 12. — Romváry Ferenc. Dunán-  
túli Napló, okt. 12., Baranyai Mű-  
velődés, 1969. okt. 51–53.

Országos Kerámia Biennále, 1. 1968.  
— *Ism.*: Molnár László. Művészet,  
1969. 10. évf. 2. sz. 43–45. Képpel.

#### Sajószentpéter

Művelődési Ház  
Borsodi Képzőművészek Grafikai Kiál-  
lítása, 1969. aug. — *Ism.*: *bm.* Észak-  
magyarország, 1969. aug. 2.

#### Salgótarján

Zománcképzőművészeti kiállítás. — *Ism.*:  
Csongrády Béla. Nógrád, 1969. dec.  
24.

#### Sárospatak

Rákóczi Múzeum  
Vezető a Sárospataki Rákóczi Múze-  
umban. (Írta Détsky Mihály, Gala-

vics Géza.) Bp. NPI. Házi soksz.  
51 l. 7 t. — 21 cm.

#### Sátoraljaújhely

Művelődési Központ  
Sátoraljaújhelyi Tárlat. — *Ism.*: NN.  
Északmagyarország, 1969. nov. 26.  
Öt pedagógusfestő kiállítása. — *Ism.*:  
Szilágyi Dezső. Rajztanítás, 1969. 11.  
évf. 4–5. sz. 54.

#### Siklós

Képzőművészeti Szimpózium, 2. Kat.  
Siklós, 1969. Zala m. ny. 10 lev.,  
ill. — 23×20 cm. — *Ism.*: B. Pilasza-  
novich Irén. Dunántúli Napló, 1969.  
jún. 15.

#### Sopron

Soproni képzőművészek Tavaszi Tárlata.  
— *Ism.*: Szapudi András. Kisalföld,  
1969. ápr. 29.  
Festőterem  
Textil falikép 69. c. kiállítás. — *Ism.*: v.  
Kisalföld, 1969. okt. 25.

#### Szeged

Megyei Könyvtár  
Mai magyar ex libris művészet. — *Ism.*:  
F. J. Csongrád Megyei Hírlap, 1969.  
jún. 13.

Móra Ferenc Múzeum  
Délalföldi Tárlat, 5. — *Ism.*: Szelesi  
Zoltán. Tiszatáj, 1969. 23. évf. 8. sz.  
755–756. Képekkel.

Szabadkai képzőművészek kiállítása. —  
*Ism.*: NN. Tiszatáj, 1969. 23. évf. 11.  
sz. 1042.

Szegedi Nyári Tárlat, 10. 1969. aug. 3. —  
szept. 10. (Rend. Rozványi Márta.) Kat.  
összeáll. Horváth Mihály. Bev. Szelesi  
Zoltán. Szeged, 1969. Szegedi ny.  
50 l. ill. — 17×19 cm. — *Ism.*: Bojár  
Iván. Magyar Hírlap, 1969. aug. 6. —  
Rideg Gábor. Népszava, 1969. aug. 6.  
— B. Varga József. Népművelés,  
1969. 16. évf. 10. sz. 41. — Rozványi  
Márta. Tiszatáj, 1969. 23. évf. 11. sz.  
1016–1019. Képekkel; 12. sz. 1111.  
— Rideg Gábor. Szolnok Megyei Nép-  
lap, 1969. aug. 23.

#### Szentendre

Ferenczy Károly Múzeum  
Pest megyei képzőművészek tárlata.  
— *Ism.*: D. I. Vigilia, 1969. 34. évf. 4.  
sz. 273. — NN. Népszava, 1969. jan. 5.  
Szentendrei Őszi Tárlat. — *Ism.*: D. I.  
Vigilia, 1969. 34. évf. 11. sz. 776–777.  
— Pernecky Géza. Élet és Irodalom,  
1969. szept. 13.

#### Székesfehérvár

Csók István Képtár  
Festett táblák, 1526–1825, 1969. máj.  
4. — szept. 22. (Rend. Hofer Tamás,  
Kovács Péter Bev. és Kat. Hofer Ta-  
más.) Székesfehérvár, 1969. Fehér m. ny.  
44 l. 11 t. — 20×19 cm. (A magyar  
népművészet évszázadai, 1.) (Az István  
Kör. Múzeum. Közl. D. sor. 68.) —  
*Ism.*: Radocsay Dénes. Népművelés,  
1969. 16. évf. 6. sz. 27. (megnyitó-  
beszéd) — B. K. J. Múzeumi Magazin,  
1969. 3. sz. 43.

Derkovits és a szocialista művészet, 1968.  
— *Ism.*: Németh Lajos, 1969. Kritika,  
7. évf. 1. sz. 35–36.

Dunántúli pásztorművészet. — *Ism.*:  
Takács Imre. Jelenkor, 1969. 12. évf.  
2. sz. 147–149.

A Gresham és köre. — *Ism.*: Pernecky  
Géza. Képzőművészeti Almanach, 1.  
1969. 18–24.

Szentendrei festészet. — *Ism.*: Bojár  
Iván. Magyar Hírlap, 1969. nov. 12  
— Pernecky Géza. Élet és Irodalom,  
1969. nov. 8. — Rózsa Gyula. Népsza-  
badság, 1969. szept. 24. — Rideg Gábor.  
Népszava, 1969. szept. 12. — Székely  
András. Népszabadság, 1969. dec.  
17. — Sinka Erzsébet. Esti Hírlap,  
1969. dec. 29. — Torday Aliz. Fejér  
Megyei Hírlap, 1969. nov. 23.  
István Király Múzeum  
Fejér megyei képzőművészek tárlata. —  
*Ism.*: Bojár Iván. Magyar Hírlap, 1969.  
nov. 12.

#### Szolnok

Damjanich János Múzeum  
Ady versei és illusztráció. — *Ism.*:  
Szurmay Ernő. Jászkunság, 1969. 15.  
évf. 1–2. sz. 61–66.

Középmagyarországi képzőművészek  
tárlata. — *Ism.*: Oelmacher Anna.  
Művészet, 1969. 10. évf. 11. sz. 43–44.  
— Egri Mária. Művészet, 1969. 10.  
évf. 11. sz. 44.

Kossuth Klub  
A szolnoki művésztelep kamarakiál-  
lítása, 1968. okt. — *Ism.*: Oelmacher  
Anna. Jászkunság, 1969. 15. évf. 1–2.  
sz. 88.

#### Szombathely

Művelődési és Sportház  
Galeria

Fiatalsági képzőművészek kiállítása. —  
*Ism.*: NN. Életünk, 1969. 1. sz. 80–84.

Savaria Múzeum  
Kilencet kiállítása. — *Ism.*: Bertalan  
Lajos. Vas Nép, 1969. nov. 30.

Textil falikép 68. — *Ism.*: Bertalan  
Lajos. Vas Nép, 1969. szept. 7. —  
NN. Vas Nép, 1969. dec. 25. — Per-  
necky Géza. Valóság, 1969. 12. évf.  
6. sz. 76–80. Képekkel.

#### Tata

Északdunántúli képzőművészek kiál-  
lítása, 4. (Rend. Kovács Péter, Kat.  
szerk. Kralovánszky Alán. Bev.  
Szabó László.) Tata, 1969. Fejér m.  
ny. 8 l. 18 t. — 24×21 cm. — *Ism.*:  
Rideg Gábor. Népszava, 1969. szept.  
12. — (kulcsár) Vas Nép, 1969. szept.  
25. — NN. Dolgozók Lapja, 1969.  
szept. 9. — Jenkei János. Dolgozók  
Lapja, 1969. szept. 14.  
Őszi tárlat. — *Ism.*: Jenkei János. Dol-  
gozók Lapja, 1969. nov. 30.

#### Vác

Madách Imre Művelődési  
Központ  
Nyári Tárlat, 1969. aug. 20.—szept. 7.  
(Rend. Lánicz Sándor.) Kat. Vác, 1969.  
Pest m. ny. 8 lev., ill. — 20 cm.

#### Veszprém

Bakony Múzeum  
XI. Őszi Tárlat. — *Ism.*: Rideg Gábor.  
Népszava, 1969. nov. 23. — Raffai  
István. Napló, 1969. nov. 7.  
X. Őszi Tárlat, 1968. — *Ism.*: Ériné  
Takács Margit. Művészet, 1969. 10.  
évf. 6. sz. 46–47. Képekkel.

d) Magyar kiállítások külföldön

#### Egyéni

Galambos Tamás festőművész kiállítása.  
Torino. — *Ism.*: Kiss Dénes. Kortárs,  
1969. 13. évf. 8. sz. 1343–1344.  
Mednyánszky László kiállítása. Varsó. —  
*Ism.*: Kisdéginé Kirimi Irén. Művé-  
szet, 1969. 10. évf. 11. sz. 28.



Orbán Dezső kiállítása. Newcastle. —  
Ism.: D. I. Vigilia. 1969. 34. évf. 8. sz.  
562.

## Csoport

### Kairó

Magyar Iparművészeti kiállítás. 1969. okt.  
— Ism.: NN. Népszabadság. 1969.  
okt. 22.

### Lausanne. Musée des Arts Décoratifs.

A budapesti Iparművészeti Múzeum fal-  
képítjainak kiállítása. — Ism.: NN.  
Múzeumi Közlemények. 1969. 3. sz.  
137–138.

### Malbork

Ex libris biennále. IV. — Ism.: Galambos  
Ferenc. Szocialista Művészetért. 1969.  
12. évf. 8. sz. 5.

### Moszkva — Puskin Múzeum.

A XX. századi magyar festészet. — Ism.:  
Telepy Katalin. Művészet. 1969. 10.  
évf. 1. sz. 32.

Mai magyar grafika. — Ism.: I. Golik.  
Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 32.

### Muraszombath

Pannonia 69. — Ism.: Bertalan Lajos.  
Napló. 1969. szept. 18.; Vas Népe.  
1969. szept. 14.; — NN. Művészet.  
1969. 10. évf. 10. sz. 32.

### Nijmegen (Hollandia)

Magyarországi római emlékek. — Ism.:  
Sobók Ferenc. Magyar Hírek. 1969.  
jan. 11.

### Párizs

Öt magyar alföldi festő. 1968. — Ism.:  
Nagy Zoltán. Művészet. 1969. 10. évf.  
6. sz. 12–15. Képekkel. — Simonka  
György. Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz.  
16. — Bauer Jenő. Művészet. 1969. 10.  
évf. 8. sz. 44–45.

### Róma

Mai magyar egyházművészet. — Ism.:  
B. P. Magyar Hírlap. 1969. jún. 14.

### Velence

XXXIV. Biennále magyar pavilonja.  
(Wilt Tibor, Kondor Béla, Kokas Ig-  
nác) — Ism.: Frank János. Képzőmű-  
vészeti Almanach. 1. 1969. 32–34.

Zrenjanin. Békéscsaba élete c. kiállítás.  
— Ism.: NN. Békéscsaba Népiújság.  
1969. szept. 28.

## KÜLFÖLDI MŰVÉSZETI ANYAG KIÁLLÍTÁSA MAGYARORSZÁGON

### a) Egyéni

Barlach, Ernst és Kollwitz, Käthe kiál-  
lítása. Bp. Szépművészeti Múzeum.  
1967/68. — Ism.: Havas Lujza. Képző-  
művészeti Almanach. 1. 1969. 77–78.

Carzon és Simonka, francia festőművé-  
szek kiállítása. Bp. KKI. Bemutató-  
terem. — Ism.: Kontha Sándor. Mű-  
vészet. 1969. 10. évf. 10. sz. 41.

Dejneka, A. A. festőművész kiállítása.  
Bp. Múcsarnok. 1969. — Ism.: Kova-  
necz Ilona. Művészet. 1969. 10. évf.  
7. sz. 16–18. Képekkel. — D. I. Vigili-  
a. 1969. 34. évf. 6. sz. 421–422. —  
Miklós Pál. Kritika. 1969. 7. évf. 6. sz.  
42–45. — Oelmacher Anna. Nagyvi-  
lág. 1969. 14. évf. 7. sz. 1113–1114.

Eisenstein rajzai Debrecenben. — Ism.:  
Tóth Ervin. Művészet. 1969. 10. évf.  
11. sz. 34–35.

Lebegyeva szobrászművész kiállítása.  
Bp. Ernst Múzeum. — Ism.: Tölgyesi  
János. Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz.  
39. Képpel.

Léger, Fernand kiállítása. Bp. Múcsarnok.  
1968. — Ism.: Sik Csaba. Képzőmű-  
vészeti Almanach. 1969. I. 83–84.

Lehel Mária festőművész kiállítása. KKI.  
Bemutatóterme. Bp. — Ism.: Főthly

János. Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz.  
36–37.

Macovei, Ligia román festő kiállítása.  
Bp. Múcsarnok. — Ism.: Bauer Jenő.  
Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 32–33.

Makovski, Tadeusz lengyel festőművész  
emlékkiállítása. (1882–1932) Bp.  
Magyar Nemzeti Galéria. 1969. máj.—  
jún. Kat. (bev. Halina Piprek) Bp.  
1969. Föv. ny. 16 lev. ill. — 21 cm. —  
Ism.: D. I. Vigilia. 1969. 34. évf. 8. sz.  
561. — Zilzer Gyula. Művészet. 1969.  
10. évf. 8. sz. 42–43. Képpel. — Zs. A.  
Fejér Megyei Hírlap. 1969. jún. 8.;  
Csongrád Megyei Hírlap. 1969. jún. 8.  
Keletmagyarország. 1969. jún. 8. —  
H. Gy. Magyar Nemzet. 1969. jún. 11.

Mandics, Zdravko festőművész kiállí-  
tása. Békéscsaba. Munkácsy Mihály  
Múzeum. — Ism.: NN. Békéscsaba  
Népiújság. 1969. nov. 25. — Ezüst  
György. Békéscsaba Népiújság. 1969.  
nov. 30.

Manton, Maria és Nallard, Louis festő-  
művészek kiállítása. Bp. KKI. Bemut-  
atóterem. — Ism.: D. I. Vigilia.  
1969. 34. évf. 7. sz. 491.

Meštrović, Ivan szobrászművész kiállí-  
tása. Bp. Szépművészeti Múzeum.  
1969. nov. 15. — dec. 14. Kat. (bev.:  
Vesna Barbić) Bp. 1969. Zenemű ny.  
7 lev. 4 t. — 20×21 cm. — Ism.:  
Rideg Gábor. Népszava. 1969. nov. 23. —  
Szántó Gábor. Köznevelés. 1969.  
25. évf. 23. sz. 37. — Szántó Gábor.  
Zalai Hírlap. 1969. nov. 23. — Zs. A.  
Fejér Megyei Hírlap. 1969. nov. 30.;  
Keletmagyarország. 1969. nov. 30.; Vas  
Népe. 1969. nov. 30. — NN. Szolnok  
Megyei Néplap. 1969. nov. 30.

Moholy Nagy László kiállítása. Székes-  
fehérvár. István Kir. Múzeum. —  
Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap.  
1969. jún. 26. — (havas) Népszava.  
1969. jún. 29. — Horváth György.  
Magyar Nemzet. 1969. júl. 8. — Pa-  
dányi Anna. Pest Megyei Hírlap. 1969.  
júl. 27. — Pernecky Géza. Kritika.  
1969. 7. évf. 12. sz. 28–32. — NN. Esti  
Hírlap. 1969. jún. 21.

Picasso kiállítás Váshelyen. — Ism.:  
Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1969. okt.  
7.

Rembrandt emlékkiállítás a Szépmű-  
vészeti Múzeumban. Bp. — Ism.:  
Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1969. okt.  
11.

Renoir rajzok a Szépművészeti Múzeum-  
ban. Bp. — Ism.: Passuth Krisztina.  
Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 1. sz.  
7–10.

Tot, Amerigo szobrászművész kiállítása.  
Tihany. 1969. (rend. É. Takács Margit.)  
Kat. összeáll. Katona László. Bev.  
Major Máté. Tihany. 1969. Kossuth ny.  
29 t. 23×20 cm. — Ism.: Keresztúry  
Dezső. Kortárs. 1969. 13. évf. 8. sz.  
1288–1290. — Heitler László. Jelenkor  
1969. 12. évf. 9. sz. 806–807. — Cs.  
j. Napló. 1969. jún. 24. — Cserhát  
József. Napló. 1969. jún. 26. — Já-  
nosi Ferenc. Népművelés. 1969. 16.  
évf. 7. sz. 2.

Bp. Múcsarnok. — Ism.: D. I. Vigilia.  
1969. 34. évf. 7. sz. 491. — Haits Géza.  
Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 33–34.  
— Tóth Elemér. Nőgrád. 1969. jún. 15.  
— Szántó Gábor. Zalai Hírlap. 1969.  
jún. 8. — Zs. A. Kisalföld. 1969. jún.  
8. — Vas Népe. 1969. jún. 15. — Észak-  
magyarország. 1969. jún. 13. — Rajz-  
tanítás. 1969. 11. évf. 4–5. sz. 57–58.  
Debrecen. — Ism.: Simon Zoltán. Alföld.  
1969. 20. évf. 12. sz. 59–62.

Pécs. — Ism.: B. L. Dunántúli Napló.  
1969. nov. 16.

Szeged. — Ism.: Akác László. Dél-  
magyarország. 1969. szept. 19.

Vasarely, Victor kiállítása. Bp. Múcsarnok

— Ism.: D. I. Vigilia. 1969. 34. évf.  
12. sz. 853. — Sik Csaba. Dolgozók  
Lapja. 1969. nov. 7. Népiújság. 1969.  
nov. 2. — Haulisch Jenke. Népművelés.  
1969. 16. évf. 12. sz. 42. — Bodri  
Ferenc. Életünk. 1969. 2. sz. 82–85.  
Pécs. Modern Magyar Képtár. Kat.  
Pécs. 1969. Pécsi Szikra ny. 6 lev.  
ill. — 22×22 cm.

## b) Csoportkiállítások, gyűj- temények

Cseh országrészek népies művészete. Bp.  
Csehszlovák Kultúra. — Ism.: Bauer  
Jenő. Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz.  
36–37. Képpel.

Európai kerámia művészet. c. kiállítás.  
Vezető. Bp. Iparművészeti Múzeum.  
(Rend. és irta Katona Imre.) Bp.  
1969. NPI. Házi soksz. 66 l. 20 t. —  
19×16 cm. — Ism.: Katona Imre.  
Múzeumi Közlemények. 1969. 2. évf.  
3. sz. 55–77. — NN. Népiújság. 1969.  
okt. 12.

Az észak-ötös művészet remekai. Szolnok.  
— Ism.: Egri Mária. Népszabadság.  
1969. okt. 15.

Francia festők kiállítása. Bp. MNG. —  
Ism.: Bényi László. Művészet. 1969.  
10. évf. 4. sz. 44–45. Képekkel.

Francia mesterek a leningrádi Ermi-  
tázsból. Bp. Szépművészeti Múzeum.  
1969. júl. 5.—aug. 20. (Rend. H. Ta-  
kács Marianna.) Kat. H. Takács  
Marianna, Garas Klára. Bp. 1969.  
NPI. Kossuth ny. 16 lev. — 21×22 cm.  
— Ism.: D. I. Vigilia. 1969. 34. évf. 9.  
sz. 632–633. — H. Takács Marianna.  
Múzeumi Magazin. 1969. 3. sz. 20–21.  
— P. I. Népművelés. 1969. 16. évf.  
9. sz. 36–37. — Pernecky Géza.  
Élet és Irodalom. 1969. aug. 2.

Ghanai festőművészek tárlata. Bp. Mú-  
csarnok. — Ism.: V. I. Magyar Hír-  
lap. 1969. máj. 6. — Bodrogi Tibor.  
Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 35–37.

Három német grafikus kiállítása. Bp.  
KKI. Bemutatóterem. — Ism.: É. A.  
Somogyi Néplap. 1969. nov. 21.;  
Csongrád Megyei Hírlap. 1969. nov.  
15.; Pestmegyei Hírlap. 1969. nov. 20.  
Fejérmegyei Hírlap. 1969. nov. 16.;  
Zalai Hírlap. 1969. nov. 16.

Három román művész kiállítása. Bp.  
Ernst Múzeum. — Ism.: Bauer Jenő.  
Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 40–41.

Nemzetközi katonai képzőművészeti  
kiállítás. Bp. Múcsarnok. 1969. febr.  
22.—márc. 23. Kat. bev. Kovács Pál.  
Bp. 1969. Zrínyi k. Zrínyi ny. 30 lev.,  
ill. — 23×21 cm. — Ism.: Péter Imre.  
Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 40–41.  
Képpel.

Japán alkalmazott grafikai kiállítás. Bp.  
Ernst Múzeum. 1969. május. — Ism.:  
Csenkey Éva. Ipari Művészet. 1969.  
3. sz. 51–52.

Kárpátukrajnai művészek kiállítása.  
Hódmezővásárhely és Nyíregyháza.  
— Ism.: Akác László. Tiszatáj. 1969.  
23. évf. 2. sz. 146–147. Képekkel. —  
Huszár István. Szabolcs-Szatmári  
Szemle. 4. évf. 87–92.

Lengyel plakátkiállítás. Bp. Lengyel  
Kultúrszalon. — Ism.: Bauer Jenő.  
Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 40.

Mai bolgár képzőművészet. Bp. Múcsar-  
nok. — Ism.: Sárvári Márta. Magyar  
Nemzet. 1969. dec. 6. — S. E. Esti  
Hírlap. 1969. dec. 5.

Mai csehszlovák képzőművészet. Bp.  
Múcsarnok. 1969. jún. 14.—júl. 6. Kat.  
Bev. Jiri Hlusicka. Bp. 1969. Pátria  
ny. 17 lev. ill. — 22 cm. — Ism.:  
D. I. Vigilia. 1969. 34. évf. 8. sz. 561. —  
Horváth György. Magyar Nemzet. 1969.  
ápr. 1. — 1. s. Népművelés. 1969. 16. évf.



8. sz. 35–36. — R. Gy. Népszabadság. 1969. jún. 29. — *Perneczky Géza: Élet és Irodalom*. 1969. jún. 28. — Tölgyesi János. Nagyvilág. 1969. 14. évf. 11. sz. 1752–1754.

Mai kubai szobrászat. Bp. Szépművészeti Múzeum. — *Ism.: Szamosi Ferenc*. Nagyvilág. 1969. 14. évf. 6. sz. 954–956.

Mai lengyel grafikusok. Bp. Műcsarnok. — *Ism.: Haits Géza*. Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 31. Képpel.

A mai párizsi iskola kiállítása. Bp. Műcsarnok. — *Ism.: D. I. Vigilia*. 1969. 34. évf. 19. sz. 707–708. — *Haits Géza*. Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 32.

Mai román grafika. Bp. Műcsarnok. 1969. aug. 16–31. Kat. bev. Dan Grigorescu. Bp. 1969. Zenemű ny. 16 lev., ill. — 23×23 cm. — *Ism.: A. Roland József*. Szocialista Művészetért. 1969. 12. évf. 9. sz. 6.

Mesterrajzok a Lipcsei Képzőművészeti Múzeumból. Bp. Szépművészeti Múzeum. 1969. jún. 21.–aug. 31. (Rend. Fenyő Iván.) Kat. Bev. Gerhard Winkler, Garas Klára, Karl Heinz Mehnert. Bp. 1969. NPI. Házi soksz. 29. l. 13 t. — 20 cm. — *Ism.: Bojár Iván*. Magyar Hírlap. 1969. jún. 22. — *Fenyő Iván*. Művészet. 1969. 10. évf. 10. sz. 38–39. — *h. Népszava*. 1969. jún. 21. — *y-r. Népművelés*. 1969. 16. évf. 8. sz. 33–34. — *NN*. Keletmagyarország. 1969. jún. 26. — *Zs. A. Pestmegyei Hírlap*. 1969. jún. 29.; *Népűjság*. 1969. jún. 29.; *Petőfi Népe* 1969. jún. 29.

A modern belga képzőművészet. Bp. Műcsarnok. 1968. — *Ism.: Néray Katalin*. Képzőművészeti Almanach. 1969. I. 81–82.

Modern egyiptomi kerámia. Bp. Ernst Múzeum. — *Ism.: Tölgyesi János*. Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 39.

Modern francia grafika. Bp. Szépművészeti Múzeum. — *Ism.: Passuth Krisztina*. Képzőművészeti Almanach. 1969. I. 78–80.

Modern szoborkiállítás. XIX. sz.—XX. sz. Budapest. Szépművészeti Múzeum. (Rend. és kat. Pataky Dénes) 2. bőv. kiad. Bp. 1969. Kossuth ny. 20. l. 14 t. — 21 cm.

A Montreáli Expo 68' kiállítás. Szeged. Műv. Kp. — *Ism.: A. L. Délmagyarország*. 1969. szept. 11. — *Balázs Benjáminé*. Rajztanítás. 1969. 11. évf. 2. sz. 28. — *NN*. Tiszatáj. 1969. 23. évf. 11. sz. 1043.

Az 50 éves Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum jubileumi kiállítása. Kat. (szerk. Horváth Tibor) Bp. 1969. NPI. Egyet. ny. 92 l. ill. — 20 cm. — *Ism.: Horváth Tibor*. Múzeumi Magazin. 1969. 2. sz. 33–35.

Nemzetközi ex libris kiállítás. Gyula és Dorog. — *Ism.: Galambos Ferenc*. Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 34.

Nemzetközi Gyermekrajz kiállítás. Cinkota. Gimnázium. — *Ism.: D. I. Rajztanítás*. 1969. 11. évf. 4–5. sz. 51.

Nemzetközi képeslevelezőlap kiállítás. Bp. Műcsarnok. *Ism.: Fényes Kálmán*. Rajztanítás. 1969. 11. évf. 4–5. sz. 53.

Nyolc kubai szobrászművész kiállítása. Bp. Szépművészeti Múzeum. — *Ism.: D. I. Vigilia*. 1969. 34. évf. 5. sz. 349.

Öt szlovákiai festő kiállítása. Bp. Cseh-szlovák Kultúra Háza. — *Ism.: László Gyula*. Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 45–46. (megnyitóbeszéd)

Rejtett kincsek c. kiállítás a Szépművészeti Múzeumban. Bp. 1969. szept.—okt. — *Ism.: Czobor Ágnes*. Múzeumi Magazin. 1969. 3. sz. 3–4. — *Dutka Mária*. Magyar Nemzet. 1969. szept. 9. — *Bojár Iván*. Magyar Hírlap. 1969.

szept. 6. -h. gy. Magyar Nemzet. 1969. szept. 7. — *NN*. Népszabadság. 1969. szept. 5. — *Rideg Gábor*. Népszava. 1969. szept. 6. — *P. I. Népművelés*. 1969. 16. évf. 10. sz. 2. -e-a. Fejér Megyei Hírlap. 1969. szept. 14.; *Népűjság*. 1969. szept. 14.; *Somogyi Néplap*. 1969. szept. 21. — *NN*. *Petőfi Népe*. 1969. szept. 19.

Szocialista városok gyermekrajzkiállítása. Kazincbarcika. — *Ism.: Dékány Mihály*. Rajztanítás. 1969. 11. évf. 2. sz. 28.

Szovjet-Kazahsztán népművészete. Bp. Iparművészeti Múzeum. — *Ism.: Katona Imre*. Művészet. 1969. 10. évf. 8. sz. 41–42.

Szovjet népi iparművészeti kiállítás. Bp. Csók Galéria. *Ism.: Lengyel Györgyi*. Népművészet Házipar. 1969. 10. évf. 6. sz. 6–7.

Ukrán népművészeti és grafikai kiállítás. Bp. Műcsarnok. — *Ism.: Hegedűs Éva*. Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 36. Képpel.

Városépítés Finnországban c. kiállítás. Bp. MÉSZ. kiállítóterme. — *Ism.: Callmayer Ferenc*, Nagy Elemér. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 4. sz. 55–57.

## MAGYAR SZERZŐK KÜLFÖLDI MŰVÉSZETRŐL

### a) Általános cikkek

Ács József: A vajdasági képzőművészet teljes képe. — Magyar Szó. 1969. júl. 1.

Bajomi László Endre: A Montparnasse. Bp. 1969. Corvina, Kner ny. (Gyoma) 228 l. 8 t. — 20 cm.

Benedek Miklós: Itáliai noteszlapok. — Északmagyarország. 1969. okt. 10.

Boldissár Iván: A Day for Modern Art. (Part VII. of an American Diary.) — The New Hungarian Quarterly. 1969. 10. évf. No. 33. 90–115.

Búzasi János: Napfényes Itália. Bp. 1969. Kossuth ny. Athenaeum ny. 235 l. 12 t. — 19×16 cm.

Dömötör János: Itáliai útjegyzetek. — Csongrád Megyei Hírlap. 1969. szept. 10–11–12.

Fajth Tibor: Itália. (Közm. Dombi József) 4. jav. kiad. Bp. 1969. Panoráma, Kossuth ny. 638 l. 62 t. 29 térk. — 19 cm. (Útikönyvek.)

Hamar Imre: Pillantás német mesterek műtermébe. — Művészet. 1969. 10. évf. 8. sz. 16–19. Képekkel.

Haulisch Lenke: Képzőművészeti levél Párizsból. — Nagyvilág. 1969. 14. évf. 12. sz. 1913–1915.

Major Máté: Franciaországi útjegyzet. — Valóság. 1969. 12. évf. 7. sz. 73–80.

NN: A Német Demokratikus Köztársaság műkedvelő művészeti mozgalma távlati fejlesztési tervének prognózisa. — Népművelési Értesítő. 1969. 10. évf. 2. sz. 154–164.

Perneczky Géza: Tanulmányút a Páva-kerthe. Bp. 1969. Magvető. Zrínyi ny. 357 l. 12 t. — 19 cm.

Pethő Tibor—Szombathyi Viktor: Ausztria. Bp. 1969. Panoráma, Athenaeum ny. 720 l. 66 t. 26 térk. — 19 cm. (Útikönyvek.)

Tóth Béla: Művészek közt Romániában. — Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 33–35. Képekkel.

### b) Régészeti kutatás, ásatás, leletmentés

Biróné Sey Katalin: Későrómai centenionális lelet Gölléről. — Folia Archeologica. 20. 1969. 63–68. (Angol nyelvű kivonattal.)

Gábori Miklós: Az ősemlék korának kutatása a Szovjetunióban. MTA. Fil. és Tört. Tud. O. Közl. 1969. 18 k. 2–3 sz. 331–341.

Gecse Gusztáv: Az ugariti ásatások és a Biblia. — Világosság. 1969. 10. évf. 11. sz. 652–657.

Gink Károly—Devecseri Gábor: Ithaka! (fotóalbum) Bp. 1969. Magvető. Kossuth ny. 78 lev. — 22 cm.

Mesterházy Károly: Bizánci keresztény nyomok Berettyóújfalu határában. — Archeológiai Értesítő. 1969. 96. köt. 1. sz. 91–98. Képekkel. (Francia nyelvű kivonattal.)

NN: Elköltöztetik a Nílus gyöngyét (Philae szigetén Isis templomot.) — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 17. sz. 810–812.

NN: Feltártak egy etruszk várost. (VOLSINI) — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 46. sz. 2204.

NN: Háromezer éves urnák (pun telep ásatása). — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 43. sz. 2059.

Patay Pál: Bronz szitula a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményében — Folia Archeologica. 20. 1969. 11–23. (Német kivonattal)

Ritók Zsigmond—Sarkady János—Szilágyi János György: A görög kultúra aranykora. Periklész százada. (Új kiad.) Bp. 1969. Gondolat, Kossuth ny. 746 l. 36 t. — 24 cm. (Európa nagy korszakai. Görögország)

Szilágyi János György: Etruszk művészet a Szépművészeti Múzeumban. — Budapest. 1969. 7. évf. 1. sz. 31–33. Képekkel.

Szilágyi János György: Római művészet a Szépművészeti Múzeumban. — Budapest. 1969. 7. évf. 2. sz. 40–41. Képekkel.

Wessetzky Vilmos: A Szépművészeti Múzeum egyiptomi gyűjteménye — Budapest. 1969. 7. évf. 3. sz. 25–27. Képekkel.

Wessetzky Vilmos: Egyiptomi kultusz-emlékek jelentősége Veszprém megyében. — Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 8. 1969. 147–151. (Német, francia, orosz nyelvű kivonattal.)

Wessetzky Vilmos: Ägyptisches Amulett am Donau-Ufer des Barbaricums. — Acta Antiqua. 1969. 17. k. Fasc. 1–2. 11–16.

Wessetzky Vilmos: Egyiptomi gyűjtemények Magyarországon. — Népművelés. 1969. 16. évf. 4. sz. 29–30.

### c) Múzeumok és képtárak, muzeológia

Béni Miklósné: A múzeumok szerepe az iskolai oktatásban Angliában. — Baranyai Művelődés. 1969. okt. 22–24.

Dragos Gyula: Három nap az Ermitázsban. — Keletmagyarország. 1969. dec. 25.

Lelkes István: Gondolatok az Antibes-i Grimaldi Múzeumban. — Tiszatáj. 1969. 23. évf. 1. sz. 60–63.

Mészáros Gyula: Itáliai múzeumok kiállítási technikájáról. Múzeumi Közlemények. 1969. 2. sz. 34–50. Rajzokkal.

Rosner Vilmosné: A szovjet Riviéra a muzeológus szemével. — Múzeumi Közlemények. 1969. 1. sz. 92–104.

### d) Építészet, városépítés

#### Régi

Agh Bíró Béla: Brassó. — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 34. sz. 1608–1611.

Bozókya Mária: A strasbourgi katedrális. — Művészet. 1969. 10. évf. 12. sz. 2–6. Képekkel.



Castiglione László: Az ókor legnagyobb épületehelyreállítási akciója. — Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 2. sz. 65–70.

Gombos Károly: Az Iszmail Szamani Mauzóleum. (Üzbegisztán) — Múzeumi Magazin. 1969. 3. sz. 36–37. Képekkel.

Gombos Károly: A Gur-Emir Mauzóleum. (Üzbegisztán) — Múzeumi Magazin. 1969. 2. sz. 50–51. Képekkel.

Gombos Károly: Az ősi Hórezm földjén. — Khivában. — Múzeumi Magazin. 1969. 4. sz. 41–42. Képekkel.

Granasztói György: Timgad — egy római táborváros. — Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 2. sz. 111–113.

Granasztói Pál: Városokról — Miláno. — Budapest. 1969. 7. évf. 1. sz. 23–25. Képekkel.

Granasztói Pál: Városokról — Velence. — Budapest. 1969. 7. évf. 4. sz. 36–38.

Hajnóczy Gyula: Egyiptom építészete. Bp. 1969. Corvina. Kossuth ny. 117 l. 24 t. — ill. — 19×17 cm. (Az építészet világa. 1.)

Hajnóczy Gyula: Ókor. (Az építészettörténete) 2. kiad. Bp. 1969. Tankönyv k. Kossuth ny. 462 l. ill. — 23×25 cm.

Hajnóczy Gyula: Ókori épületek. Műemlékvédelem. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 1. sz. 47–55.

Havasné Bede Piroska: Bécs — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 24. 17. sz. 789–794.; 19. sz. 884–890.

Hevesi Endre: Tornyok Kuwaitban. — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 38. sz. 1491–1494.

Istvánfi Gyula: Az Abu Simbel-i templomok áthelyezése. — Műemlékvédelem 1969. 13. évf. 2. sz. 100–111.

Juhász Antal: Stílus és Társadalom. (Mykéne). I–III. — Rajztanítás 1969. 11. évf. 1. sz. 31–32.; 2. sz. 30.; 3. sz. 28–32.

Kákossy László: Még egyszer a Cheops piramis feltöltéséről. és lezárásáról. — Antik Tanulmányok. 1969. 16. k. 2. sz. 195–198.

Kiss Ákos: A judeai Masada feltárásáról. — Antik Tanulmányok. 1969. 16. k. Sz. Kürti Katalin: A 2500 éves Szamarkand. — Alföld. 1969. 20. évf. 12. sz. 62–67.

Lindner László: Drezda, Lipcse, Szász-Svájc. Bp. 1969. Egyet. ny. 255 l. 10 t. — 17 cm.

Lőránt László Endre: Bécs. Bp. 1969. Panoráma, Franklin ny. 298 l. 31 t. — 19 cm. (külföldi városkalauzok)

Madarász Andor: Strasbourg. — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 28. sz. 1316–1322.

Nagy Elemér: Le Corbusier. Bp. 1969. Akad. Kiadó. Akad. ny. 32 l. 22 t. — 23 cm.

Pálffy József: Párizs. Bp. 1969. Panoráma, Franklin ny. 339 l. 38 t. — 19 cm. (Külföldi városkalauzok).

Perehazy Károly: Nikola Ficsev, a bolgár paraszt építész. — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 7. sz. 309–313.

Perehazy Károly: Ficsev nyomában. — Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 6–7.

Póczy Klára, Sz.: Aquincum. (Fotó: Kónya Kálmán). Bp. 1969. Corvina. Révai ny. 51 l. 20 t. — 17 cm.

Pogány Frigyes: Róma. (2. átd. K.) Bp. 1969. Corvina, Kossuth ny. 390 l. ill. — 24×22 cm.

... Rögészmeák Rómából. — Népszabadság. 1969. szept. 28.

Szentkirályi Zoltán: A teória szerepe a XVI. századi itáliai építészetben. — Építés-Építészettudomány. 1969. 1. k. 3–4. sz. 297–317.

B. Szűcs Margit: Elmélet és gyakorlat összefüggése a francia reneszánsz és barokk építészetben. — Építés-Építészettudomány. 1969. 1. k. 3–4. sz. 319–339.

A. Tóth Sándor: A firenzei San Miniato építőmesterei. — Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 5. Képekkel.

Ürögdi György: Róma. Bp. 1969. Panoráma, Franklin ny. 328 l. 28 t. — 19 cm. (Külföldi városkalauzok.)

Velencének meg kell hálnia? — Természet Világa. 1969. 6. sz. 242–247. Képekkel.

Vörös Károly: Párizs lakosai és a műemlékek. — Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 1. sz. 56–59.

## Új

Bleyer György: Az ötvenéves Bauhaus. — Korunk. 1969. 28. évf. 5. sz. 696–705.

Bruzsa László: A modern építészet gyökere a Bauhaus. — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 49. sz. 2307–2314.

Dénes Zsófia: Névjegy. — A weimari Bauhaus — Élet és Irodalom. 1969. okt. 18.

Gyöngyösi István: Kultúrközpont, Hövikodden, Norvégia. (Építész: Jon Eikvar, Svein Erik Engebretsen) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 1. sz. 56–57.

Major Máté: A Bauhaus ötven esztendő. — Nagyvilág. 1969. 14. évf. 1. sz. 128–131.

Major Máté: Franciaországi útjegy. — Valóság. 1969. 12. évf. 4. sz. 83–92.

Pethe Pál: A térelemes lakásépítés műszaki és gazdasági kérdései a Szovjetunióban. — Magyar Építőipar. 1969. 18. évf. 5–6. sz. 283–93.

Sebestyén Gyula: Térelemes építés a nyugati országokban. — Magyar Építőipar. 1969. 18. évf. 5–6. sz. 266–271.

Zádor Anna: An Early Masterpiece by Mies van der Rohe. — The New Hungarian Quarterly. 1969. 10. évf. 34. sz. 172–175. Képekkel.

Zádor Anna: Egy modern műemlék. (Mies van der Rohe: Brnói Tugendhat villa.) — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 54–55.

Zádor Anna: Mies van der Rohe. — Népszabadság. 1969. szept. 13.

## e) Szobrászat

### Régi

Aggházy Mária: A Szépművészeti Múzeum régi olasz és spanyol szobrai. — Budapest. 1969. 7. évf. 4. sz. 21–23.

Balogh Jolán: Studi nella collezione di sculpture del Museo di Belle Arti in Budapest. VII. — Acta Historiae Artium. 1969. Tom 15. Fasc. 1–2. 77–138. Képekkel.

BB: Melyik az igazi? (A három lovasszoborról) Képes Újság. 1969. szept. 27. Képekkel.

Castiglione László: Egy ércműves sírköve. — Antik Tanulmányok. 1969. 16. k. 1. sz. 54–65.

Harangozó Márta: Három csatamén randevúja. — Esti Hírlap. 1969. szept. 15.

H. Gy.: Három kis lovasszobor találkozója. — Magyar Nemzet. 1969. szept. 19.

Leonardo szobrai egy művészettörténeti kongresszus napirendjén. — Magyar Nemzet. 1969. szept. 20.

Lévárdy Ferenc: Ábrahám és a három angyal. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. 1969. No. 32–33. 31–43, 161–168. (Francia nyelven is.) Képekkel.

Nagy Tibor: Corpus Signorum Imperi Romani — Antik Tanulmányok. 1969. 16. k. 2. sz. 257–264.

NN: Réztélyes baszk síremlékek. — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 12. sz. 573.

Sz. Eszláry Éva: A Szépművészeti Mú-

zeum Régi szobor osztálya. — Budapest. 1969. 7. évf. 5. sz. 23–25. Képekkel.

Sz. Eszláry Éva: Németalföldi, holland és flamand szobrok Magyarországon. II. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. 1969. No. 32–33. 79–89., 185–189. (Francia nyelven is.) Képekkel.

B. Thomas Edit: Dávid király tánca. (márványasztal) MTA. II. Oszt. Közl. 1969. 18. k. 2–3. sz. 315–329. Képekkel.

Török László: Adatok a VI–VII. századi kopt kőfaragóművészet ikonográfiájához. — Antik Tanulmányok. 1969. 16. k. 2. sz. 167–194.

Wessetzky Vilmos: Az Ankhon vár egy budapesti sztlén. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. 1969. No. 32–33. 3–6, 145–146. (Francia nyelven is.) Képekkel.

## Új

Bundev-Todorov-Ilona: Modern jugoszláv szobrászat. — Művészet. 1969. 10. évf. 6. sz. 23–25. Képekkel.

Sz. Bürger Gertrud: Emilio Greco. — Művészet. 1969. 10. évf. 3. sz. 20–22. Képekkel.

Cs. I.: Amerigo Tot. — Magyar Hírek 1969. jún. 14.

Csik Pál: Emlékűvek között. (Szu.-ban) — Palócföld. 1969. 3. évf. 1. sz. 82–87.

Ember Ildikó: Az Anyaság motívuma Ivan Meštrović műveiben. — Művészet. 1969. 10. évf. 7. sz. 6–7. Képekkel.

Lőkös Zoltán: Beszélgetés Tihany jogán. — Amerigo Tottal. — Magyar Hírlap. 1969. jún. 28.

Magyar Vilmos: Vendégünk volt Amerigo Tot. — Hajdú-Bihari Napló. okt. 12. 1969.

Major Máté: Hajdu István szobrai és az építészet. — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 5. sz. 52–53.

Major Máté: Amerigo Tot. — Kritika. 1969. 7. évf. 9. sz. 25–26.

NN: Szeggel kivert Madonna. (Jacques Frenken szobrászművész) — Világosság 1969. 10. évf. 5. sz. 230.

Pataky Dénes: A Szépművészeti Múzeum modern külföldi szobrai. — Budapest. 1969. 7. évf. 8. sz. 23–25. Képekkel.

N. Péntes Éva: Theo Balden. — Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 21–32. Képekkel.

Rács Péter: Tot mellett. — Egyetemi Lapok. okt. 14.

Sik Csaba: Mai angol plasztika. — Képzőművészeti Almanach. 1. 1969. 103–110.

Szabadi Judit: Rodin, Klimt, Munch. Bp. 1969. KAK. Athenaeum ny. 30 l. 18. mell. — 24 cm. (Az én múzeumom. 28.)

Vetró Artur: Étienne Hajdu szobrai. — Korunk. 1969. május. 733–737. Képekkel.

## f) Festészet

### Régi

APN-KS: Színképelemzés a Három Királyokról. (Rembrandt) — Szolnok Megyei Néplap. 1969. nov. 11.; Kisalföld. 1969. nov. 7.; Fejér Megyei Hírlap. 1969. okt. 12.; Északmagyarország. 1969. okt. 12.

Artner Tióadar: Leonardo da Vinci halálának 450. évfordulójára. — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 18. sz. 837–843.

Barabás Tibor: Rembrandt. — Nők Lapja. 1969. okt. 4.

Bernáth Aurél: Courbet. (Születésének 150.



évfordulójára) — Nagyvilág. 1969. 14. évf. 8. sz. 1215–1217.

**Bozók Mária:** Grünewald Isenheimben. — Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 6–10., 48. Képekkel.

**Czobor Ágnes:** Rembrandt és köre. Bp. 1969. Corvina. Kossuth ny. 25 l. 48 t. — 21 × 24 cm. (Magyarországi műkincsek.) (Angol, francia, orosz, német nyelven is.)

**Czobor Ágnes:** Rembrandt. — Nagyvilág. 1969. 14. évf. 12. sz. 1912–1813.

**Dávid Katalin:** Van Gogh. 3. bőv. kiad. Bp. 1969. Corvina. Kossuth ny. 32 l. 26 t. — 17 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára. U. F. 33.)

**E. A.: A fény és árnyék mestere Rembrandt van Rijn.** — Somogyi Néplap. 1969. okt. 12.; Kisalföld. 1969. okt. 12.; Néptűz. 1969. okt. 12.; Fejér Megyei Hírlap. 1969. okt. 12.; Napló. 1969. okt. 5.

**Hais Géza:** Miért szép? — Rembrandt: Az angyal megjelenik Józsefnek c. képe. — Művészet. 1969. 10. évf. 12. sz. 14.

**Hegedűs Géza:** Rubens Lédája. — Ország Világ. 1969. aug. 6.

**Hermann István:** Honnan árad a fény. (Rembrandtról) — Világosság. 1969. 10. évf. 10. sz. 591–597.

**Homoródy József:** A „paraszt” Bruegel. — Dolgozó Lapja. 1969. okt. 12.

**Horváth Béla:** Ismeretlen Pieter Bruegel ábrázolás. — Művészet. 1969. 10. évf. 12. sz. 8–10. Képekkel.

**Horváth Henrik:** Szent Anna harmadmagával. — Világosság. 1969. 10. évf. 12. sz. 746–748.

**Incze János:** Rembrandt fény. — Korunk. 1969. 28. évf. 12. sz. 1819–1820.

**Kalicz Nándor—Schreiber Rózsa:** Ötezer éves istenek Budapest határában. — Budapest. 1969. 7. évf. 9. sz. 35–37. Képekkel.

**Kelényi György:** Turner. Bp. 1969. Corvina. Kossuth ny. 31 l. 26 t. — 17 × 15 cm. (A művészet kiskönyvtára U. F. 38)

**Láncz Sándor:** Bruegel. (id. Pieter) — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 41. sz. 1940–1946.

**Láng György:** Primavera. Sandro Botticelli élete. (Regény) Bp. 1969. Móra k. Egyet. ny. 415 l. 16 t. — 20 cm.

**Lukácsy Sándor:** Középkori délszláv freskóművészet. — Népművelés. 1969. 16. évf. 1. sz. 40–41. Képekkel.

**Mrávnik László:** In memoriam (id. Pieter) Bruegel, Rembrandt, Matisse. — Múzeumi Magazin. 1969. 4. sz. 4–5. Képekkel.

**NN:** Meg kell menteni az „Utolsó vacsorát”. — Magyarország. 1969. jún. 16.

**NN:** Rembrandt van Rijn. — Petőfi Népe. 1969. okt. 12.

**Oelmacher Anna:** Ma négyszáz éve halt meg Pieter Bruegel. — Magyar Nemzet. 1969. szept. 5.

**Passuth László:** Aranykőben fázna az istenek. (Regény, Raffaelló) 3. kiad. Bp. 1969. Szépirod. Kiad. Athenaeum ny. 713 l. — 20 cm.

**Rabinovszky Máriausz:** Leonardo. — Népszabadság. 1969. máj. 1.

**Sárvári Márta:** Granacci festette vagy Michelangelo? — Magyar Nemzet. 1969. szept. 26.

**Szabó Júlia:** Courbet, Daumier, Meunier. Bp. 1969. KAK. Athenaeum ny. 30 l. 18 mell. — 24 cm. (Az én múzeumom. 27.)

**Szilágyi János György:** A Pluton festő munkásságához. — Antik Tanulmányok. 1969. 16. k. 1. sz. 1–15.

**Sz. A.: El Greco:** Férfi tanulmányfej. — Műkincseink. — Múzeumi Magazin. 1969. 4. sz. 18.

**Takács Marianne:** History of the Spanish Collection in the Budapest Museum of Fine Arts. — The New Hungarian

Quarterly. 1969. 10. évf. 35. sz. 180–185. Képekkel.

**Takács Marianne, H.: Tiziano.** (3. bőv. kiad.) Bp. 1969. Corvina. Kossuth ny. 36 l. 15 t. — 17 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára. U. F. 35.)

**Tolnay, Charles De:** id. Peter Bruegel. — Népszabadság. 1969. szept. 27.

**Tolnay, Charles De:** Pieter Bruegel. — Valóság. 1969. 12. évf. 11. sz. 27–34.

**Urbach Zsuzsa:** Bosch. — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 10. sz. 453–459.

**Urbach Zsuzsa:** Hieronymus Bosch. — Művészet. 1969. 10. évf. 2. sz. 4–6., 38. Képekkel.

**Urbach Zsuzsa:** Hieronymus Bosch a „Gyönyörök kertje” c. képeinek másolata a Szépművészeti Múzeumban. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts. 1969. No. 32–33., 45–62, 169–177. Képekkel.

**M. Zemplén Jolán:** Leonardo da Vinci, a tudós. — Magyar Hírlap. 1969. ápr. 2.

## Új

**Aradi Nóra:** „La conquête du bonheur.” (Mentor falképéről) — Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 6–7. Képekkel.

**B. J.: André Verlon,** az elkötelezett francia festő. — Új Szó. 1969. nov. 13.

**Bernáth Mária:** Marcs. Bp. 1969. Corvina. Kossuth ny. 30 l. 25 t. — 16 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára. U. F. 36.)

**Bodri Ferenc:** Néhány mondat Kokoschkáról. — Jelenkor. 1969. 12. évf. 4. sz. 373–374.

**Csorba Géza:** Modigliani. Bp. 1969. Corvina. Kossuth ny. 29 l. 26 t. — 16 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára. U. F. 34.)

**Gergely Pál:** Picasso és a színház. — Film Színház, Muzsika. 1969. szept. 20.

**Harangozó Márta:** A képeket a végtelenbe visz. — Beszélgetés V. Vasarelyvel Budapesten. — Esti Hírlap. 1969. okt. 20.

**Ízes Mihály:** Matisse és az orosz ikonfestészet. — Művészet. 1969. 10. évf. 12. sz. 22.

**Korach Mór:** Egy olasz proletárköltő és festő. — Nagyvilág. 1969. 14. évf. 9. sz. 1391–1392. (Giandante X-ről.)

**Körner Éva:** Pablo Picasso. Bp. 1969. M. Helikon. Európa., Zrínyi ny. 26 l. 18 t. — 19 vm. (Helikon csillagok)

**Kovács Ilona:** Tyihomirov festő emlékére. — Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 29.

**Láncz Sándor:** Henri Matisse. (1896–1954) — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 25. sz. 1174–1178. Képekkel.

**Makkai László:** Van Dongen, a szép és bolond évek festője. — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 51. sz. 2423–2427. Képekkel.

**Mikes Ildikó:** Vrubel. Bp. 1969. Corvina. Kossuth ny. 32 l. 15 t. — 16 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára. U. F. 44.)

**Nemes Béla:** Egy művész, akit nem ismerünk. (Ciurlionis) — Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 16–19. Képekkel.

**Passuth Krisztina:** Vasarely és az Op Art. — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 44. sz. 2087–2091. Képekkel.

**R. Gy:** Festő a toronyból. — Beszélgetés Ilja Glazunovval — Népszabadság. 1969. jan. 5.

**Szabadi Judit:** Rodin, Klimt, Munch. Bp. 1969. KAK. Athenaeum. ny. 30 l. 18 mell. — 24 cm. (Az én múzeumom 28)

**Szabó Endre:** Picasso. — Csongrád Megyei Hírlap. 1969. okt. 12.

**Székely András:** Vasarely. — Népszabadság. 1969. júl. 24.

**Sz. A.: Utrillo:** Utcarészlet. — Műkin-

cseink — Múzeumi Magazin. 1969. 1. sz. 15.

**Vályi Zsuzsa:** Beszélgetés Siqueirosszal. — Valóság. 1969. 12. évf. 4. sz. 93–97.

## g) Grafika

**Sz. Bürger Gertrud:** Guttuso új rajzai az Isteni színjáték illusztrálásához. — Művészet. 1969. 10. évf. 12. sz. 23–25. Képekkel.

**Fenyő Iván:** Az alvó Herkules és más Parmigianino rajzok. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. 1969. No. 32–33. 69–78, 181–184. Képekkel. (Francia nyelven is.)

**H. Gy:** Egy amerikai magyar grafikus. (Peterdi Gábor) — Magyar Nemzet. 1969. aug. 5.

**Kádár Zoltán:** A biológiai — orvosi könyv-illusztráció születése. — Magyar Könyvszemle. 1969. 85. évf. 4. sz. 362–372. (Angol nyelvű kivonattal.)

**Kádár Zoltán:** Sur les illustrations des ouvrages zoologiques d'Aristote et leur postérité. — Acta classica Univ. Sc. Debreceniensis. 5. 1969.

**K. S. Jacques Callot.** (1592–1635) — Művészet. 1969. 10. évf. 8. sz. 4–9. Képekkel.

**Láncz Sándor:** George Grosz. — Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 18–19. Képekkel.

**Láncz Sándor:** Masereel. — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 30. sz. 1414–1418.

**Lengyel Béla:** Frans Masereel nyolcvan éves. — Nagyvilág. 1969. 14. évf. 10. sz. 1594–1595.

**Péter László:** Moholy-Nagy indulása. — Magyar Hírlap. 1969. nov. 20.

**Pogányiné, Balás Edit:** Pinelli vízfestménye az új szerzemények között. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 1969. no. 32–33. 131–139, 210–214. (Francia nyelven is.) Képekkel.

**Sik Csaba:** Vasarely grafikái. — Nagyvilág. 1969. 14. évf. 10. sz. 1591–1592.

**Szentágotai János:** Leonardo anatómiai rajzai. — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 18. sz. 844–848.

**Tóth Ervin:** Jean Effel rajzairól. — Művészet. 1969. 10. évf. 3. sz. 22. Képekkel.

## h) Iparművészet, népművészet

**Aradi Nóra:** Az École de Paris és a mai faliszőnyeg. — Nagyvilág. 1969. 14. évf. 4. sz. 586–589.

**Cseh Éva:** Some early Imai Porcelains. — Az Iparművészeti Múzeum és a Kelet-ázsiai Múzeum Évkönyve. XI. 1969. 143–150. Képekkel.

**Cserey Éva:** Svájci kályhacsempék a XVI–XVIII. századból. — Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve. XI. 1969. 59–71. Képekkel. (Német nyelvű kivonattal)

**Ferenczy László:** Érdekes műtárgyak a Keletázsiai Múzeumban. — Múzeumi Magazin. 1969. 3. sz. 18–19. Képekkel.

**Ferenczy László:** Japonese inro in the Hopp Museum. — Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Múzeum Évkönyve. XI. 1969. 151–167. Képekkel.

**Héjné Dátári Angéla:** Augsburgi dísztal a vezekényi csata emlékére. (Drentwett művek az Esterházy kincstárban) — Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve. XI. 1969. 23–50. (Német nyelvű kivonattal) Képekkel.

**Holl Imre:** A középkori kerámia kutatásának legújabb eredményei Csehszlovákiában. — Archeológiai Értesítő. 1969. 96. k. 2. sz. 247–249.

**Horváth Vera:** Textilek az indiai gyűj-



- teményben. — Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Múzeum Évkönyve. 11. 1969. 169–180. (Angol nyelvű kivonattal.) Képekkel.
- Kodolányi J.: Frauenbekleidung der Ob-ugrier. — Acta Ethnographica Ac. Sc. Hung. Tom. 18. (1–3) pp 91–132.
- Krisztinkovich Béla: Hozzájárulás Arthur Lane, a Művészettörténeti Értesítő 1967. 1. számában megjelent posztumusz cikkéhez. (a Gaignieres–Fouthill vázáról) — Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. k. 2. sz. 187–192.
- Kulcsár Péter: Ransanus Epitómájának kéziratai. — Magyar Könyvszemle 1969. 85. évf. 2. sz. 108–120. (német kivonattal.)
- Mikló József: Az ószláv pénzek évszámai. — Az Érem. 1969. 25. évf. 47–48. sz. 29–30.
- Nagy Lóránt: Ottó király hamis dénárjáról. — Az Érem. 1969. 25. évf. 49–50. sz. 4–7.
- Nagy Lóránd: A török birodalom XVI. századbeli boszniai verdeggyei. — Az Érem. 1969. 25. évf. 47–48. sz. 12–13.
- NN: Népi díszítőművészet Indiában. — Élet és Tudomány. 1969. 24. évf. 8. sz. 378–380.
- Pál Imre: A római császárkor görög koloniális vereteinek ismertetése. — Az Érem. 1969. 24. évf. 47–48. sz. 10–11.; 49–50. sz. 1–3.
- Pintér Imre: Népművészet az NDK-ban. — Népművészet Házilap. 1969. 10. évf. 11. sz. 12–13.
- Radosay Dénes, Soltész Zoltánné, Szántó Tibor: Francia és németalföldi miniatűrök Magyarországon. (összeáll.) Képgyűjtemény. Kísérőtanulmányok. Bp. 1969. M. Helikon. — Európa, Zrínyi ny. 159 l. ill. — 33 cm.
- Salamon Agnes: Spätromische gestempelte Gefäße aus Intercisa. — Folia Archaeologica. 20. 1969. 53–62.
- Somogyi Árpád: A szentendrei szerb múzeum ezüstjei. — Múzeumi Magazin. 1969. 4. sz. 19–21. Képekkel.
- P. Szabó Éva: A Wiener Werkstätte. — Ipari Művészet. 1969. 4. sz. 23–32.
- Szántó Tibor: Emlékezés Stanley Morisonra. — Magyar Grafika. 1969. 13. évf. 4. sz. 14–17.
- Székelgy György: Hadtörténelmi emlékek svéd gyűjteményekben. — Hadtörténelmi Közlemények. 1969. 16. évf. 4. sz. 651–675.
- Szilágyi János György: Vases italiotes à figures rouges à Debrecen. — Acta classica Universitatis Sc. Debrecenensis. 5. 1969.
- B. Thomas Edit: Römischer Legionarsdolch von Dunaföldvár. — Folia Archaeologica. 1969. 20. k. 25–46.
- Tóth Elvira: Kora-bizánci üvegpohár egy szabadszállási magányos sírból. Kecskemét. 1969. Bács-Kiskun m. ny. 66 l. 4 t. — 21×19 cm.
- Vadászi Erzsébet: Philippe de Lassalle Esterházy mintája. — Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve. XI. 1969. 73–87. (Francia nyelvű kivonattal.) Képekkel.
- V. E.: Lakáskultúra Hollandiában. — Lakáskultúra. 1969. 1. évf. 2. sz. 22–23.
- j) Külföldön rendezett külföldi kiállítások
- Belgrád  
A májusi szalon kiállítása. — Ism.: Ács József. Magyar Szó. 1969. aug. 3.
- Innsbruck  
I. Miksa emlékkiállítás. — Ism.: Czennerné Wilhelmb Gizella. Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 31–32.
- Jablonec  
A tárgyak világa c. kiállítás. — Ism.: NN: Ipari Művészet. 1969. 4. sz. 51.
- Kolozsvár, Marosvásárhely  
Aurel Ciupe kiállításai. — Ism.: Murádin Jenő. Korunk. 1969. 28. évf. 9. sz. 1375–1377.
- Kolozsvár:  
Fülöp Antal Andor festőművész kiállítása. — Ism.: László Gyula. Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 46.
- Köln  
Nemzetközi bútorkiállítás. — Ism.: NN: Műszaki Élet. 1969. 24. évf. 17. sz. 17.
- Leningrád  
Ermitázs.  
Matisse kiállítás. — Ism.: Florián László. Magyar Hírlap. 1969. okt. 12.
- Lipce  
Nemzetközi könyvművészeti kiállítás. — Ism.: Rolf Gerboth. Magyar Grafika. 1969. 13. évf. 3. sz. 21.
- London. Tate Gallery  
Magritte-kiállítás. — Ism.: Maron Ferenc. Magyar Nemzet. 1969. szept. 4.
- Nürnberg  
Konstruktív művészet biennáléja. — Ism.: H–Gy.: Magyar Nemzet. 1969. ápr. 30. — Aradi Nóra. Művészet. 1969. 10. évf. 10. sz. 33–34. Képekkel. — Bodri Ferenc. Valóság. 1969. 12. évf. 10. sz. 97–101.
- Pozsony  
Fiatal magyar képzőművészek tárlata. — Ism.: Bárkány Jenőné. Új Szó. 1969. okt. 13.
- Ridgefield  
Robert Grosvenor szobrászművész kiállítása. — Ism.: Maron Ferenc. 1969. jun. 17.
- Róma, Il Cavaletto Galéria.  
Mattia Triznyia kiállítása. (grafikus) — Ism.: D. I. Vigilia. 1969. 34. évf. 4. sz. 273.
- Stuttgart, Kunstgebäude.  
50 éves a Bauhaus — Ism.: Körner Éva. Képzőművészeti Almanach. I. 1969. 87–91.
- Tel Aviv  
David Edelstein szobrászművész tárlata. — Ism.: — af — Új Kelet. 1969. no. 3.
- Peter Prokoch festőművész kiállítása. — Ism.: Sz. J. Vas Népe. 1969. aug. 3.
- Újvidék  
II. Nemzetközi gyermekrajz kiállítás. — Ism.: Ács József. Magyar Szó. 1969. szept. 20.
- Velenice  
XXXIV. Biennále. — Ism.: Néray Katalin. Képzőművészeti Almanach. I. 1969. 92–95.
- Zenta  
Irodalmi, kézművészeti Tárlat. — Ism.: Ács József. Új Szó. 1969. máj. 20.
- Zombor  
III. Jugoszláv rajztriennále — Ism.: NN: Magyar Szó. 1969. nov. 4.
- KÖNYV ÉS FOLYÓIRAT SZEMLE
- Arnaud, Frank: Művészethamisítók, hamisítók a művészetben. Bp. 1963. Képzőművészeti Alap Kiadó. — Ism.: Genton István. Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. k. 1. sz. 86.
- Aradi Nóra: Daumier, Derkovits és utódai. Bp. 1968. Magvető Kiad. 354 l. 16 t. — Ism.: D. I. Vigilia. 1969. 34. évf. 4. sz. 273–274.
- Aradi Nóra: A katedrálisról az ipari formáig. Bp. 1967. Kossuth könyvk. — Ism.: Koós Judit. Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. k. 1. sz. 84.
- Arner Tivadar: Évezredek művészete. 2. bőv. kiad. Bp. 1968. Gondolat. k. 675 l. — Ism.: Maksay László. Rajztanítás. 1969. 11. évf. 3. sz. 26–27.
- Bajomi László Endre: A szürrealizmus. Bp. 1968. Gondolat Kiadó. 234 l. — Ism.: Kenyeres Zoltán. Valóság. 1969. 12. évf. 4. sz. 108–109. — Lackó András. Jelenkor. 1969. 12. évf. 6. sz. 593–595. — Szabó Ede. Új Írás. 1969. 9. évf. 6. sz. 110–112.
- Bakay K. — Kalicz N. — Sági K.: Veszprém megye topográfiája. A keszthelyi és a tapolcai járás. Szerk: Sági K. Magyarország régészeti topográfiája. 1. Bp. 1966. Akad. K. 221 l. 42 t. 60 térk. 8 mell. — Ism.: Kovalovszky Júlia. Archeológiai Értesítő. 1969. 96. köt. 1. sz. 134–135.
- Baumeister 1968 szeptember. — Ism.: Császár László. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 3. sz. 181–183.
- Beke László—Varga Zsuzsa: Kozma Lajos. Akadémiai Kiadó. 1968. Architektura sorozat. 86 l. 62 ill. — Ism.: Vámosy Ferenc. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6. sz. 63.
- Bibliotheca Corviniana. Bp. 1967. Magyar Helikon. 386 l. — Ism.: Mályusz Elemér. Századok. 1969. 103. évf. 5–6. sz. 1217–20.; Mályusz Elemér. Acta Historica Academiae Sci. Hung. 1969. 15. k. 1–2. sz. 137–141. (Franciaul.) — Bodor András. Korunk. 1969. 28. évf. 1. sz. 119–126. — Keresztury Dezső. The New Hungarian Quarterly. 1969. 10. évf. 33. sz. 82–89.
- Bilderchronik. Herausg. von Dezső Dercsényi. Bp. 1968. Corvina. 2. köt. — Ism.: Dávid Katalin. Magyar Könyvszemle. 1969. 85. évf. 2. sz. 189.
- Bori Imre—Körner Éva: Kassák festészete és irodalma. Bp. 1967. Magvető k. 235 l. — Ism.: Miklós Pál. Irodalomtörténeti Közlemények. 1969. 1. sz. 111–114.
- Brassai: Beszélgetések Picassóval. Bp. 1968. Corvina. 292 l. — Ism.: D. I. Vigilia. 1969. 34. évf. 2. sz. 131–133. — H. Z. Rajztanítás. 1969. 11. évf. 3. sz. 25.
- P. Buocz T.: Savaria topográfiája. Szombathely. 1967. 148 l. 22 t. 4 térk. — Ism.: Oroszlán Zoltán. Archeológiai Értesítő. 1969. 96. k. 2. sz. 270.
- Clark, Kenneth: The Gothic Revival. (Penquin Books, 1962. 16 kép 218 l.) — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 3. sz. 183–185.
- Conservation and Development in Historic Town and Cities. London. 1968. 275 l. — Ism.: Gerő László. Építés-Epítészettudomány. 1969. 1. köt. 3–4. sz. 454–466.
- Le Corbusier: A jövő nagyvárosai. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1969. 12. évf. 10. sz. 916–917.
- Corvina album a Bécsi Képtárról. — Ism.: Zs. A. Szolnok Megyei Néplap. 1969. okt. 23.; Népszerűség. 1969. jun. 19.
- Crisan, I. H. Ceramica daco getica cu specialaprive la Transilvania. — Ism.: NN: Korunk. 1969. 28. évf. 9. sz. 1429–1430.
- Csorba Géza: Modigliani. Bp. Corvina. 1969. — Ism.: D. I. Vigilia. 1969. 34. évf. 6. sz. 423.
- Dercsényi Dezső—Voit Pál: Heves megye műemlékei. 1. Bp. Akad. Kiadó. 1969. 642 l. 699 kép. — Ism.: Borsos László. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 5. sz. 62. — Filep Antal. Ethnographia. 1969. 80. évf. 3. sz. 477–480.
- Dévényi Iván: Tihanyi. Bp. 1968. Corvina. 31 l. 26 t. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1969. 12. évf. 4. sz. 367–368.
- Domanovszky György: Magyar uépi kerámia. Bp. 1968. Corvina. 73 l. 24 t. — Ism.: Holl Imre. Alba Regia. X. 1969. 177–178. — Manga János. Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 47–48.
- Draveczky Balázs: A Somogy megyei muzeológiai kutatás története. (So-



- mogyi Múzeum füzetek. 6.) Kaposvár. 1966. 79 l. — Ism.: Kőhegyi Mihály. *Etnographia*. 1969. 80. évf. 1. sz. 139.
- Dussler Luitpold*: Raffaell. Kritisches Verzeichnis der Gemälde Wandbilder und Bildteppiche. Bruckmann, Beiträge zur Kunstwissenschaft. München. 1966. 124 s. — Ism.: Baranyai Hildegard. *Acta Historiae Artium*. 1969. Tom. 15. Fasc. 1–2. 221–222.
- Dümmerth Dezső*: Pest város társadalma (1686–1696). Bp. 1968. Akadémiai K. 308. l. — Ism.: Wellmann Imre. *Az MTA Fil. és Tört. Tud. O. Közl.* Bp. 1969. 18. k. 1. sz. 117–120. — Vörös Károly. *Levéltári Közlemények*. 1969. 4. évf. 2. sz. 366–368. — Lázár István. *Valóság*. 1969. 12. évf. 2. sz. 108–109.
- Edelmann R.*: Grace alter Meals and other Benedictions. Facsimil of Cod. Hebr. XXXII. in the Royal Library Copenhagen. Kopenhagen. 1969. Forlaget Old Manuscripts. A/S. — Ism.: Scheiber Sándor. *Művészettörténeti Értesítő*. 1969. 18. 3. sz. 233.
- Eperjessy Géza*: Mezővárosi és falusi céhek az Alföldön és a Dunántúlon. (1686–1848) — Ism.: Nagy István. *Századok*. 1969. 103. évf. 4. sz. 771–772. — Nagybakai Péter. *A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei*. 8. 1969. 285–288.
- Európa nagy korszakai sorozatról. Zolnay Vilmos. Könyvtáros. 1969. 19. évf. 1. sz. 45–48.
- Ék Sándor*: Mába erő tegnapok. Bp. 1968. Kossuth Kiadó. 246 l. — Ism.: Sipos Áron. *Tiszatáj*. 1969. 23. évf. 3–4. sz. 360–361.
- Az én múzeumom c. sorozatról. Képzőművészeti Kiadó. — Bodri Ferenc. *Jelenkor*. 1969. 12. évf. 2. sz. 146.
- Farkas Aladár*: Vietnam. Bp. Magvető Kiadó. — Ism.: M. Heil Olga. *Művészet*. 1969. 10. évf. 1. sz. 46–47.
- D. Fehér Zsuzsa*: Kurucz D. István. Bp. 1968. Corvina. 23 l. 24 t. — Ism.: Soós Imre. *Életünk*. 1969. 1. sz. 93–95.
- Fischel, Oskar*: Raphael. Gebr. Mann Verlag. Berlin. 1962. 288 s. 290 Bilde-feln. — Ism.: Baranyai Hildegard. *Acta Historiae Artium*. 1969. Tom. 15. Fasc. 1–2. 217–221.
- Florea, Vasill*: Aman. Bp. 1968. Corvina. 26 l. 21. t. — Ism.: Tokaji György. *Művészet*. 1969. 10. évf. 1. sz. 45–46.
- Folia Archeologica*. A Magyar Nemzeti Múzeum Évkönyve. XVIII. Bp. 1966–67. Múzeumi Ism. Kp. 296 l. 120 ábra. — Ism.: Póczy Klára, Entz Géza. *Archeológiai Értesítő*. 1969. 96. köt. 1. sz. 126–128.
- Fotóművészet c. folyóirat. — Ism.: Bodri Ferenc. *Jelenkor*. 1969. 12. évf. 4. sz. 368–371.
- Freeman, S. E.*: Medals Relating to Medicine and allied sciences in the Numismatic Collection of the Johns Hopkins University. Baltimore. 1964. 4 r. XX. 421 p. 32 t. — Ism.: Huszár Lajos. *Orvostörténeti Közlemények*. 1969. 50. sz. 176–177.
- Freiberg S.*: Ihr werdet es Sehen... Wien. 1968. — Ism.: Németh G. Béla. *Nagyvilág*. 1969. 14. évf. 6. sz. 936–937.
- Garas Klára*: A velencei settecento festészete. Bp. 1968. Corvina. 29 l. 48 t. — Ism.: Kampis Antal. *Művészettörténeti Értesítő*. 1969. 18. 1. sz. 84.
- Gaunt, W.*: Festészetről, grafikáról. Bp. 1968. Corvina. 110 l. 64 t. — Ism.: Zolnay Vilmos. Könyvtáros. 1969. 19. évf. 6. sz. 373.
- Gáborján Alice*: Magyar népviseletek. Corvina. 1969. — Ism.: Dömötör Tekla. *Magyar Nemzet*. 1969. máj. 4.
- A görögök világa. (Az európai antoló-gia görög kötetek) — Ism.: Zolnay Vilmos. Könyvtáros. 1969. 19. évf. 3. sz. 169–172.
- Granasztói Pál*: Városépítézetünk idő-szerű értéktényezői. (Doktori Értekezés fejezete. Valóság. 1967. 2. sz.) — Ism.: Gerő László. *Műemlékvédelem*. 1969. 13. évf. 3. sz. 190–191.
- Greifenhagen, A.*: Das Vestarelieff aus Wilton House. Berlin. 1967. 37 l. 16 kép. 3 t. — Ism.: Szilágyi János György. *Archeológiai Értesítő*. 1969. 96. köt. 1. sz. 137–138.
- Hajnóczy György*: Az építészet története. Ókor. Bp. 1967. Tankönyv K. 462 l. 623 k. — Ism.: Oroszlán Zoltán. *Archeológiai Értesítő*. 1969. 96. köt. 2. sz. 270–271. — Pogány Frigyes. *Magyar Építőművészet*. 1969. 18. évf. 6. sz. 62. — Szabó Miklós. *Antik Tanulmányok*. 1969. 16. k. 1. sz. 95–99.
- Hauser, Arnold*: A művészet és az iro-dalom társadalomtörténete. Bp. 1968. Gondolat. — Ism.: Ferenczy László. *Valóság*. 1969. 12. évf. 8. sz. 110–112. — Horgas Béla. *Köznevelés*. 1969. 25. évf. 18. sz. 37–38. — NN: Korunk. 1969. 28. évf. 8. sz. 1271–1272. — Zolnay Vilmos. Könyvtáros. 1969. 19. évf. 9. sz. 562–564.
- Hauser Arnold*: Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der Modernen Kunst. München. 1964. Verlag C. H. Beck. — Ism.: L. Zentay. *Acta Hist. Art*. 1969. Tom. 15. Fasc. 3–4. 367–370.
- Hárs Éva*: Martyn Ferenc. (Acta Hist. Art. 1968 3–4. sz.) — Ism.: D. I. Vigília. 1969. 34. évf. 4. sz. 273.
- Heiler László*: Beck Ö. Fülöp. Bp. 1969. Corvina. — Ism.: Dévényi Iván. *Éle-tünk*. 1969. 2. sz. 95–96.
- Herlinger, Robert*: Geschichte der medi-zinischen Abbildung. München. 1967. — Ism.: L. Szász Éva. *Orvostörténeti Közlemények*. 1969. 51–53. sz. 296–297.
- Hervé Lucien*: Építészet és fénykép. Akadémiai Kiadó. 1968. 68 l. 41 k. — Ism.: Tillai Ernő. *Magyar Építő-művészet*. 1969. 18. évf. 6. sz. 64.
- Héjjné, Délári Angéla*: Régi magyar ék-szerek. Bp. 1965. Corvina. — Ism.: Nagy Emese. *Művészettörténeti Értesítő*. 1969. 18. 1. sz. 82.
- Hoffmann-Refnethin*: Neue urbane Wohnformen. Ulstein. 223 l. 850 k. — Ism.: Kaszás Károly. *Magyar Építő-művészet*. 1969. 18. évf. 2. sz. 58.
- Hutler Heribert*: A művészi rajz története és technikája. Bp. 1968. Corvina. — Ism.: Ecsery Elemér. *Művészet*. 1969. 10. évf. 3. sz. 233–242.
- Az izmusok sorozat. — Ism.: Szappanos Balázs. Könyvtáros. 1969. 19. évf. 7. sz. 428–431.
- Jannsen Nicolai*: Bauzeichnung und Architekturmodell. Karl Krämer Verlag. Stuttgart. 1968. — Ism.: Schilling Zsolt. *Magyar Építőművészet*. 1969. 18. évf. 2. sz. 58.
- Joedicke, Jürgen*: Candilis-Josic-Woods. Karl Krämer. Stuttgart. 1968. 226 l. — Ism.: Vidos Zoltán. *Magyar Építő-művészet*. 1969. 18. évf. 4. sz. 61.
- Joedicke Jürgen*: Építészet és városépítés. Karl Krämer Verlag. Stuttgart. 1963. — Ism.: Vidos Zoltán. *Magyar Építőművészet*. 1969. 18. évf. 1. sz. 63.
- Kalicz Nándor*: Die Frühbronzezeit in Nordost Ungarn. Akadémiai Kiadó. Bp. 1968. 202 l. — Ism.: Makkay János. *Magyar Tudomány*. 1969. 14. k. 7–8. sz. 525–527.
- Kampis Antal*: A magyar művészet a XIX–XX. században. Bp. 1968. Alföldi ny. 175 l. — Ism.: D. I. Vigília. 1969. 34. évf. 3. sz. 206–207.
- Kassák*: Dokumentumgyűjtemény. Össze-
- áll. Carl László. Basel. 1968. Panderma. 178 l. — Ism.: Dévényi Iván. *Irodalom-történeti Közlemények*. 1969. 4. sz. 514–515.
- Képzőművészeti Almanach*. (szerk: Szabadi Judit) — Ism.: Rídeg Gábor. *Népszava*. 1969. dec. 5. — NN: Somogyi Néplap. 1969. nov. 9.
- Kleiner, G.*: Die Ruinen von Milet DAI Abt. Istanbul. Berlin. 1968. De Gruyter. 164 l. 120 k. 1 térk. — Ism.: Castiglione László. *Archeológiai Értesítő*. 1969. 96. k. 2. sz. 275–276.
- Kohlhausen, Heinrich*: Nürnberger Gold-schmiedekunst des Mittelalters und der Dürerzeit. (1240–1540) Berlin. 1968. Deutscher Verlag für Kunstwissen-schaft. 590 s. 738 Abb. — Ism.: Rado-csay Dénes. *Acta Historiae Artium*. 1969. Tom. 15. Fasc. 3–4. 365–367.
- Kósa Zoltán*: A XX. század építésze. Bp. 1968. 92 l. — Ism.: Kubinszky Mihály. *Magyar Építőművészet*. 1969. 18. évf. 2. sz. 57.
- Koszlocskin V. V.*: Az orosz védelmi építé-szet a XIII. század végétől a XVI. század elejéig. Moszkva. 1962. 286 l. 195 k. — Ism.: Gerő László. *Műemlék-ve-delem*. 1969. 13. évf. 3. sz. 186–189.
- Kovács Éva*: Limoges-i zománcok Magyar-országban. Bp. 1968. Corvina. 46 l. 24 t. — Ism.: B. K. É. Ipari Művé-szet. 1969. 1. sz. 52–53.
- Körner Éva*: Derkovits Gyula. Bp. 1968. Corvina. Kner ny. 351 l. — Ism.: Dévényi Iván. *Jelenkor*. 1969. 12. évf. 3. sz. 297–301. — D. I. Vigília. 1969. 34. évf. 6. sz. 422–423. — Miklós Pál. *Irodalomtörténet*. 1969. 3. sz. 678–681. — Thoma László. *Alföld*. 20. évf. 6. sz. 87–89. — Perneczky Géza. *Valóság*. 1969. 12. évf. 3. sz. 69–73. — Rózsa Gyula. *Új Írás*. 1969. 9. évf. 6. sz. 108–110. — Szabó Júlia. *Acta Historiae Artium*. 1969. Tom. 15. Fasc. 3–4. 370–374.
- Lamac, Miroslav*: Moderne tschechische Malerei. (1907–1917) Artia. Prága. — Ism.: Bodri Ferenc. *Jelenkor*. 1969. 12. évf. 10. sz. 917–918.
- László Gyula*: Az ősemler művészete. Bp. 1968. Corvina. Kossuth ny. 124 l. — Ism.: Lázár István. *Valóság*. 1969. 12. évf. 1. sz. 110–111. — Maksay László. *Rajztanítás*. 1969. 11. évf. 3. sz. 27. — Szij Rezső. *Jelenkor*. 1969. 12. évf. 7–8. sz. 762 — Szij Rezső. *Új Írás*. 1969. 9. évf. 7–8. sz. 762. — Vargha László. *Magyar Építőművé-szet*. 1969. 18. évf. 5. sz. 62–63.
- László Gyula*: Medgyessy Ferenc. Bp. 1968. Corvina. Révai ny. 95 l. — Ism.: Bodri Ferenc. *Jelenkor*. 1969. 12. évf. 2. sz. 144.
- László Gyula*: Sírfelirat Rudnay Gyula (1881–1957) emlékére. Kaposvár. 1968. 76 l. — Ism.: D. I. Vigília. 1969. 34. évf. 9. sz. 633–634. — H. B. Somogyi Néplap. 1969. jun. 7. — Tüskés Tibor. *Jelenkor*. 1969. 12. évf. 10. sz. 903–904.
- Macartney, C. A.*: The Magyars in the Ninth Century. Cambridge. University Press. 1968. 241 p. 1. — Ism.: Bartha Antal. *The New Hungarian Quarterly*. 1969. 10. évf. 36. sz. 139–146.
- Magyar Illuminált kódexek*. — Ism.: Zentay Loránd. *Művészet*. 1969. 10. évf. 10. sz. 12–15.
- Magyar Műemlékvédelem*. I–IV. Bp. Akadémiai k. 1960–1969. — Ism.: Borsos László. *Építés-Epítészettudo-mány*. 1969. 1. k. 3–4. 439–440.
- Major Máté*: Az építészet sajátyszerűsége. Bp. 1967. Akad. K. 112 l. — Ism.: Vámos Ferenc. *Művészet*. 1969. 10. évf. 1. sz. 43–45.
- Major Máté*: Az építészet új világa. Bp. 1969. Magvető K. 655 l. — Ism.: Gerő



- László. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 4. sz. 251–252. — Granasztói Pál. Magyar Tudomány. 1969. 14. k. 12. sz. 794–796. — Meggyesi János. Valóság. 1969. 12. évf. 11. sz. 103–104. — Miklós Pál. Kritika. 1969. 7. évf. 9. sz. 53–54. — Vámosy Ferenc. Ipari Művészet. 1969. 4. sz. 42–44.
- Masereel, Frans: Az emberek útja. Bp. 1968. Corvina. 3 lev. 60 t. — Ism.: Lengyel Béla. Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 41–42.
- Mason, Georgina: Halian Villas and Palaces. (Thames and Hudson. London, 1966. 288.) — Ism.: Ágostházi László. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 3. sz. 189–190.
- Mayer L. A.: Bibliography of Jewish Art. Jerusalem. 1967. 370 l. — Ism.: Scheiber Sándor. Magyar Könyvszemle. 1969. 85. évf. 2. sz. 194–195.
- Máca János: Probléma hűdosesztvennoy kultúrii XX veka. Moszkva. 1969. 208 l. — Ism.: Botka Ferenc. Kritika. 1969. 7. évf. 9. sz. 61–64.
- Mályusz Elemér: A Thuróczy Krónika és forrásai. Bp. 1967. Akadémiai K. 207 l. Tört. Tan. 5. — Ism.: Csóka Lajos. Magyar Könyvszemle. 1969. 85. évf. 2. sz. 184–185. — Székely György. Századok. 1969. 103. évf. 5–6. sz. 1215–1217.
- Mihalik Sándor: Magyar ötvösművészek Svédországban. Bp. 1968. 32 l. ill. — Ism.: K. Á. Ipari Művészet. 1969. 1. sz. 53.
- Minajev, Javgenij: Ekszlibrisz. Moszkva. 1967. Izdatel'stvo Szovetszkij Hudoznikov. 118. (2) 1. Harant 8. — Ism.: Galambos Ferenc. Magyar Könyvszemle. 1969. 85. évf. 4. sz. 431–432.
- Mojzer Miklós: Holland életképek. Bp. 1967. Corvina. — Ism.: László Emőke. Művészettörténeti Értesítő. 1969. 18. l. sz. 83.
- Mumford, Lewis: The City in History. New York, 1962. 657. 1. 64 t. — Ism.: Gerő László. Építés-Epítészettudomány. 1969. 1. k. 1–2. sz. 221–231.
- Műalkotások elemzése. — Kísérleti tankönyv. — Ism.: Gábor István. Magyar Nemzet. 1969. szept. 7.
- Művészeti lexikon. (szerk: Zádor Anna/Genthon István) Bp. 1965–1968. Akad. Kiadó. I–IV. k. — Ism.: Rózsa György. Acta Historiae Artium. 1969. Tom. 15. Fasc. 1–2. 222–223. — Szabó Miklós. Antik Tanulmányok. 1969. 16 k. 2. sz. 235–38.
- Nemeskürty István: Ez történt Mohács után. — Ism.: Pamer Nóra. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 3. sz. 169–171.
- Neutra Richard: Auftrag für Morgen. Hamburg. 1962. 407 l. Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 3. sz. 191–193.
- Négyszáz év. (Unitárius Egyház emlékkönyve) 1568–1968. Kolozsvár. 1968. 197 l. — Ism.: Kósa László. Etnographia. 1969. 80. évf. 1. sz. 139–140.
- Németh Lajos: Modern magyar művészet. Bp. 1968. Corvina. 192 l. — Ism.: D. I. Vigilia. 1969. 34. évf. 2. sz. 131–133. — Horváth György. Magyar Nemzet. 1969. jun. 22. — Mezei Ottó. Valóság. 1969. 12. évf. 3. sz. 65–69. — Maksay László. Rajztanítás. 11. évf. 3. sz. 26–27. — Miklós Pál. Kritika. 1969. 7. évf. 3. sz. 20–25. — Szabó György. Új írás. 1969. 9. évf. 6. sz. 105–107. — Zolnay Vilmos. Könyvtáros. 1969. 19. évf. 5. sz. 304–305.
- Niemeyer, Oscar: Majdnem önéletrajz. Rio de Janeiro. 1968. — Ism.: Carlos Drummond de Andrade. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6. sz. 64.
- Ötven év. Bauhaus. — Ism.: Pap Gyula. Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 32.
- Passuth Krisztina: A Nyolcak festészete. Bp. 1967. Corvina. 176 l. — Ism.: Maksay László. Rajztanítás. 1969. 11. évf. 3. sz. 27.
- Patek Erzsébet: Die Urnenfeldkultur in Transdanubien. Archeologia Hungarica. 44. Akadémiai K. Bp. 1968. 173. — Ism.: Makay János. MTA Fil. és. Tört. Tud. O. Köz. 1969. 18 k. 1. sz. 120–123.
- Percy J. M.: Rebuilding Cities. Edinburgh. 1966. 374 l. 484 k. — Ism.: Gerő László. Építés-Epítészettudomány. 1969. 1. köt. 2–3. sz. 441–447.
- Perényi Imre: A korszerű város. Bp. 1967. Műszaki K. 183 l. — Ism.: Vidos Zoltán. Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 42–43.
- Perneczky Géza: Kortársak szemével. Bp. 1967. Corvina. 311 l. 20 t. — Ism.: Szabó Júlia. Kritika. 1969. 7. évf. 3. sz. 62–64.
- Perneczky Géza: Tanulmányút a Pávakerthe. Magvető. 1969. — Ism.: Beke László. Valóság. 1969. 12. évf. 8. sz. 108–110. — Vadas József. Új Írás. 1969. 9. évf. 10. sz. 127–128.
- Prokopp Mária: Verrochio, Boltraffio, Correggio. Bp. 1968. KAK. 31 l. 18 mell. — Ism.: D. I. Vigilia. 1969. 34. évf. 2. sz. 131–133.
- Pron Stanislaw: Muzeum Poloniae Pharmaceuticum. Warszawa. 1967. 599. l. — Ism.: Kapronczy Károly. Orvostörténeti Közlemények. 1969. 51–53. sz. 294–295.
- Pylkkänen Riitta: Louhisaari-Villnas. Werner Söderström. ÖY. Porvoo. Helsinki. 1968. 92 l. 69 kép. VIII. színes mm. — Ism.: Vargha László. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 5. sz. 64.
- Radnai Loránt: Tabán. Bp. 1967. Pannonia. K. 56 l. Képekkel. — Ism.: Tokaji György. Művészet. 1969. 10. évf. 1. sz. 46.
- Read, Herbert: A modern festészet. Bp. 1968. Corvina. Kossuth Ny. 365 l. — Ism.: Miklós Pál. Új Írás. 1969. 9. évf. 6. sz. 103–104.
- Read, Herbert: A modern szobrászat. Bp. 1968. Corvina. Kossuth Ny. 299 l. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1969. 12. évf. 10. sz. 913–916. — D. I. Vigilia. 1969. 34. évf. 9. sz. 634 l. — Maksay László. Rajztanítás. 1969. 11. évf. 3. sz. 27. — Miklós Pál. Új Írás. 1969. 9. évf. 6. sz. 103–104. — Timár Árpád. Kritika. 1969. 7. évf. 5. sz. 55–57. — Zolnay Vilmos. Könyvtáros. 1969. 19. évf. 4. sz. 239–241.
- Renn, D. F.: Norman Castles in Britain. London. 1968. Humanities Press. 364 l. 70 k. 220 rajz. — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 3. sz. 179–180.
- Renoir, Jean: Apám. Renoir. Bp. 1968. Gondolat K. 279 l. 24 t. — Ism.: D. I. Vigilia. 1969. 34. évf. 3. sz. 206–207.
- Rippl Rónai József: Írásaiból. — Ism.: Kanyar József. Századok. 1969. 103. évf. 1. sz. 178–179.
- Ritók Zsigmond—Sarkady János—Szilágyi János György: A görög kultúra aranykora. Bp. 1968. Gondolat k. 747 l. — Ism.: Falus Róbert. Nagyvilág. 1969. 14. évf. 6. sz. 923–925. — Hegyi Dolores. Antik Tanulmányok. 1969. 16 k. 2. sz. 221–222.
- A római világ. (Az Európa Antológia Róma kötet.) — Ism.: Zolnay Vilmos. Könyvtáros. 1969. 19. évf. 7. sz. 432–435.
- Ruzsák Lajos: Baranyai helytörténet-írás. 1968. Pécs. — Ism.: Levéltári Szemle. 1969. 19. évf. 3. sz. 682–684.
- Schäfer J.: Hellenistische Keramik aus Pergamon. Berlin. 1968. 2 k. 161 l.
- Ism.: Szilágyi János György. Antik tanulmányok. 1969. 16 k. 2. sz. 241–243.
- Scheiber Sándor: Héber kódexmaradványok magyarországi kőtestáblákban. Bp. 1968. 416 l. 108 facsimile 33 k. — Ism.: Molloy Károly: Soproni Szemle. 1969. 23. évf. 3. sz. 286–288. — Sweitzer József. Antik Tanulmányok. 1969. 16 k. 1. sz. 115–116. — Dán Róbert. Magyar Könyvszemle. 1969. 85. évf. 3. sz. 307–308.
- Schiering, W.: Griechische Tongefässe. Gestalt, Bestimmung und Formenwandel. Berlin. 1967. 38 s. 46 Abb. — Ism.: Szilágyi János György. Archeológiai Értesítő. 1969. 96 k. 1. sz. 137.
- Schönberger, H.: — Simon H. G.: Die Mittelkaiserzeitliche Terra Sigillaten von Neuss. M. Vegas: Die Römische Lampen von Neuss. Novaesium. II. Limesforschungen 7. Berlin. 1966. 126 l. 14 ill 12 t. 11 k. — Ism.: Gabler Dénes. Archeológiai Értesítő. 1969. 96 k. 2. sz. 276–277.
- Sharp, Thomas: Town and Townscape. — London. 1968. 153 l. — Ism.: Gerő László. Építés-Epítészettudomány. 1969. 1. k. 3–4. sz. 451–454.
- Siegel, A.: Strukturformen der modernen Architektur. München. Bp. 1969. — Ism.: Császár László. Magyar Építészet. 1969. 18. évf. 4. sz. 60.
- Silberman A.: A művészetszociológia tárgyról és módszeréről. — Ism.: NN. Korunk. 1969. 28. évf. 9. sz. 1438–1439.
- Somogyi Almanach. — Ism.: Pályi András—Tasnádi Attila. Kortárs. 1969. 13. évf. 8. sz. 1138–1140.
- Sottriffer, K.: A fametszettől a kőrajzig. Bp. 1968. Corvina. 143 l. — Ism.: Farkas György. Rajztanítás. 1969. 11. évf. 4–5. sz. 47–50.
- Strauss, Konrad: Die Kachelkunst des 15 und 16 Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Strasbourg. 1966. — Ism.: Holl I. Alba Regia. X. 1969. 176–177.
- Szabadi Judit: Gulácsy. Bp. 1968. Corvina. — Ism.: D. I. Vigilia. 1969. 34. évf. 11. sz. 777–778.
- Szabó István: Fába faragott esztendő. Bp. — Ism.: Fábán Gyula. Kortárs. 1969. 13. évf. 11. sz. 1826–1827.
- Szabó Júlia: Magyar rajzművészet. Bp. 1969. Corvina. — Ism.: D. I. Vigilia. 1969. 34. évf. 12. sz. 853. — Rideg Gábor. Népszava. 1969. dec. 5.
- Szalay Zoltán: Balatoni Képes Krónika. Bp. 1969. Corvina. — Ism.: D. I. Vigilia. 1969. 34. évf. 9. sz. 634.
- Szűz Rezső: Kurucz D. István. Bp. 1967. Corvina. — Ism.: Sóos Imre. Életünk. 1969. 1. sz. 93–95.
- Szombathy Viktor: (szerk) A magyar régészet regénye. Bp. 1968. Panoráma. 320 l. — Ism.: Szabó Miklós. Antik Tanulmányok. 1969. 16. k. 2. sz. 238–241. — Lázár István. Valóság. 1969. 12. évf. 3. sz. 108–110.
- B. Szűcs Margit: Leon Battista Alberti. Bp. 1967. Corvina. 135 l. ill. — Ism.: B. Kiss Éva. Ipari Művészet. 1969. 1. sz. 51–52. — Császár László. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 58.
- Team 10 Primer. (Alison Smithson ed.) Studio Vista. London. 1968. 130 l. — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 4. sz. 252–255.
- Tombor Ilona: Magyarországi festett famennyezetek. Bp. 1968. Ak. K. 261 l. — Ism.: Szabó T. Attila. Etnographia. 1969. 80. évf. 3. sz. 467–474. — Vargha László. Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 5. sz. 63. — Voit Pál. Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 1. sz. 60–61.



**Tombor Ilona:** Régi festett asztalosmunkák a XV. – XVI. században. Bp. 1967. Corvina. 56 l. 14 k. + 40 k. 8 színes k. (Angol, francia, német nyelven is.) — *Ism.: Vargha László Magyar Építőművészet.* 1969. 18. évf. 5. sz. 63.

**Tóth Ervin:** Holló László rajzai és akvarelljei. Debrecen. 1969. — *Ism.: Szij Rezső. Hajdú-Bihari Napló.* 1969. jun. 21.

**Tóthpál József:** Tornyai János bibliográfia. — *Ism.: Olasz Sándor. Tiszatáj.* 1969. 23. évf. 12. sz. 1137.

**Tüskés Tibor:** A déli part. Balaton. — *Ism.: Bárdosi Németh János. Életünk.* 1969. 1. sz. 92–93.

**Twarowski, Mieczysław:** Napfény és építész. Bp. 1965. Műszaki Kiadó. 176 l. 17 grafikon. — *Ism.: Vidos Zoltán. Magyar Építőművészet.* 1969. 18. évf. 1. sz. 63.

**Urbaria et Conscriptioes.** 1–2. füzet. Művészeti adatok. A Művészettörténet Dokumentációs Központ Forráskiadványai. IV. Szerk: Németh Lajos. Bp. 1967. 688 l. — *Ism.: Filep Antal Etnographia.* 1969. 80. évf. 1. sz. 132–134. — *Solymosi László. Műemlék-vedelem.* 1969. 13. évf. 2. sz. 115–116.

**Utunk** évkönyv. 1969. — *Ism.: Fábrián Gyula. Kortárs.* 1969. 13. évf. 4. sz. 665–666.

**Wallis Mieczysław:** Secesja. — *Ism.: Bojtár Endre. Kritika.* 1969. 7. évf. 2. sz. 61–64.

**Weddell, A. E. (szerk.)** Techniques of Landscape Architecture. London. 1968. 226 l. — *Ism.: Gerő László. Építés–Építészettudomány.* 1969. 1. k. 3–4. sz. 447–450.

**Wölfflin:** Művészettörténeti alapfogalmak. Bp. 1968. Corvina. 256 l. 72 k. — *Ism.: Zolnay Vilmos. Könyvtáros.* 1969. 19. évf. 12. sz. 748–749.

**Zlinszky, Sternegg Mária:** Maqueterie renaissance dans l'ancienne Hongrie. Bp. 1966. Corvina. — *Ism.: Vadász Erzsébet. Művészettörténeti Értesítő.* 1969. 18. k. 1. sz. 82.

#### BIBLIOGRÁFIÁK

**Bedő Rudolf:** Az 1968 évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje. — *Művészettörténeti Értesítő.* 1969. 18. 4. sz. 325–337.

**Faller László—László Emőke—Szabó Erzsébet—Szabó Katalin:** Az 1966. évi magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája. — *Művészettörténeti Értesítő.* 1969. 18. 3. sz. 243–284.

**Faller László:** Irodalom tiz év műemlék-vedelméhez. (1956–1966) — *Műemlék-vedelem.* 1969. 13. évf. 1. sz. 61–65.

**Faller László összeáll.:** Irodalom tizenöt év műemlék-vedelméhez Nógrád megyében. (1954–1969) — *Műemlék-vedelem.* 1969. 13. évf. 4. sz. 256–257.

**Windisch Éva összeáll.:** A Magyarországon megjelent történeti munkák. (önálló kötetek, tanulmányok, cikkek) jegyzéke. 1968. — Századok. 1969. 103. évf. 5–6. sz. 1339–1411.

**Windisch Éva:** A Magyarországon megjelent történeti munkák (önálló kötetek, tanulmányok, cikkek) jegyzéke. 1967. júl. 1–dec. 31. — Századok. 1969. 103. évf. 3. sz. 563–601.

**Tóthpál József:** Tornyai János bibliográfia. Hmv. 1969. Megyei Könyvtár, Szegedi nyomda. 30 l. ill. — 19×17 cm.

#### NEKROLÓG

**Benjamin Károly** építész. (1896–1968) — *Preisich Gábor. Magyar Építőművészet.* 1969. 18. évf. 1. sz. 58.

**Borics Pál** szobrászművész. (1908–1969) — *Népújság.* 1969. nov. 10.

**Csák (Rottman) Elemér** építész. (1897–1969) — *Major Máté. Magyar Építőművészet.* 1969. 18. évf. 3. sz. 64.

**Farádi Veres Izabella** festőművész. (1884–1968) — *Bodnár Éva. Művészet.* 1969. 10. évf. 6. sz. 48.

**Farkas Zoltán** művészettörténész. (1880–1969) — *Tibély Gábor. Művészet.* 1969. 10. évf. 6. sz. 21. — *D. I. Vigilia.* 1969. 34. évf. 10. sz. 708–709.

**Genthon István** művészettörténész. (1903–1969) — *Gerő László. Műemlék-vedelem.* 1969. 13. évf. 3. sz. 179. — *Zolnay László. Művészet.* 1969. 10. évf. 7. sz. 48. — *D. I. Vigilia.* 1969. 34. évf. 7. sz. 491–492.

**Gropius, Walter** építész. (1883–1969) — *Ipari Művészet.* 1969. 3. sz. 55.

**Komáromi Kacz Endre** festőművész. (1880–1969) — *Napló.* 1969. szept. 7. — *Művészet.* 1969. 10. évf. 11. sz. 30.

**Kovács Mihály** TV formatervező. — *Karmazin László. Ipari Művészet.* 1969. 1. sz. 38–44.

**Körmeny Nándor** építész (1894–1969) — *Gebhardt Béla. Magyar Építőművészet.* 1969. 18. évf. 4. sz. 61.

**Lakatos László** irodalomtörténész. (1911–1969) — *Verő Gábor. Múzeumi Közlemények.* 1969. 2. évf. 2. sz. 3–5. — *Solymár István. Művészet.* 1969. 10. évf. 7. sz. 7.

**Medveczky Jenő** festőművész. (1902–1969) — *Fóthy János. Művészet.* 1969. 10. évf. 6. sz. 5. — *R. G. Magyar Hírlap.* 1969. ápr. 30.

**Mies Van Der Rohe, L.** építész halálára. — *Valóság.* 1969. 12. évf. 12. sz. 127–128.

**Mihalik Sándor** művészettörténész. (1900–1969) — *Folia Archeologica.* 20 k. 1969. 7–8. — *Kiss Ákos. Ipari Művészet.* 1969. 1. sz. 36–37. — *Weiner Mihályné. Művészet.* 1969. 10. évf. 4. sz. 47. — *Múzeumi Magazin.* 1969. 2. sz. 50.

**Ohmann Béla** szobrászművész. (1890–1968) — *Kotsis Iván. Magyar Építőművészet.* 1969. 18. évf. 1. sz. 58.

**Szönyei Endre** műtörténész, építész. — *Szalatnay Rezső. Művészet.* 1969. 10. évf. 4. sz. 25.

**Szűcs Pál** grafikus. — *Juhász László Ipari Művészet.* 1969. 1. sz. 34–35.

**Vámos Ferenc** építész. (1895–1969) — *Művészet.* 1969. 10. évf. 11. sz. 24.

**Vértes László** régész. (1914–1968) — *Folia Archeologica.* 1969. 20. k. 9–10. — *Saad Andor. A Miskolci Herman Ottó Múzeum Közleményei.* 8. 1969. 74–75.

**Vlasics Károly** festőművész. (1882–1968) — *Sz. Z. Művészet.* 1969. 10. évf. 2. sz. 24.

#### KÜLFÖLDI SZERZŐK MAGYAR KIADÁSBAN MEGJELENT TANULMÁNYAI

**Al Kuragshi Hasszán:** Arab földön élt. — *Élet és Tudomány.* 1969. 24. évf. 42. sz. 2000–2006.

**Aragon, Louis:** A kollázs. (Ford. Bajomi László Endre) Bp. 1969. Corvina. Kner ny. Gyoma. 96 l. 12 t. — 20 cm.

**Balujeva, G. A.:** Aranynélküli arany. — *Élet és Tudomány.* 1969. 24. évf. 17. sz. 798–799.

**Bárázán, Sz.:** Arto Csakmácsján. — *Művészet.* 1969. 10. évf. 1. sz. 8–10. Képekkel.

**Bazázjanc, Sz.:** Ripszime Szimonján kerámiai. — *Művészet.* 1969. 10. évf. 6. sz. 22–23. Képekkel.

**Beridze, W.:** A grúz építészet. — *Építés–Építészettudomány.* 1969. 1. k. 3–4. sz. 273–295.

**Bihalji Merin, Otto:** Huszadik századi művészportrék. (Ford. Ács Károly) — *Újvidék.* Bp. 1969. Forum-Gondolat. 323 l. 13 t. — 20 cm.

**Boardman, John:** Közlekedési és görög archaikus gemmák Budapest. — *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts.* 1969. No. 32. 7–17, 147–152. (angol nyelven is)

**Brassai:** The Photographic World of János Reismann. — *The New Hungarian Quarterly.* 1969. 10. évf. 36. sz. 85–89. Képekkel.

**Broby-Johannsen, Rudolf:** Az öltözködés története. (Ford. G. Beke Margit) Bp. 1969. Gondolat. Kossuth ny. 35 l. 20 t. — 24 cm.

**Cabanne, Pierre:** Paolo Uccello. Univerzum 1969. 9. sz. 3–13. Képekkel.

**Chiarini, Marco:** A Szépművészeti Múzeum néhány tájázásáról. — *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts.* 1969. No. 32–33. 123–129, 207–209. Képekkel. (olasz nyelven is.)

**Courthion, Pierre:** Szendy Arisztid szobrászművész és Stein Anna-Mária festőművész művészetéről. — *Magyar Műhely.* 1969. 35. sz. 49–51. Képekkel.

**Crisan, Ion Horatin:** Dák tároló és kultikus edények. — *Korunk.* 1969. 28. évf. 10. sz. 1460–1462.

**Cshenkeli-Bukrasvili:** Tbiliszi, a fejlődő metropolis. — *Budapest.* 1969. 7. évf. 3. sz. 38–39.

**Dontas, Georges:** Veszélyben a Parthenon. — *Műemlék-vedelem.* 1969. 13. évf. 2. sz. 120–122.

**Duerden D.:** A jelenkori afrikai művészet. — *Valóság.* 1969. 12. évf. 11. sz. 125–126.

**Fechner, Herbert:** Az újjászülető Berlin. — *Budapest.* 1969. 7. évf. 7. sz. 9–10. Képekkel.

**Francastel, Pierre-Casanova, Antoin:** A képi ábrázolás és a történelem. (A La Nouvelle Critique 1969 22. száma alapján) — *Valóság.* 1969. 12. évf. 5. sz. 123–124.

**Frank, Herbert:** Az avantgarde támogatói. Műkereskedők, műbírálók, műpártolók. (Ford. Tarr László) Bp. 1969. Corvina. Kner ny. Gyoma. 263. 8 t. — 20 cm.

**Fris, A. Sz.:** Kultúra és termelés. (Ford. Karsai Károly) — *Nép-művelés.* 1969. 16. évf. 1. sz. 20–21. 3. sz. 17.

**Gafurov, B.-Pugacsukova G.:** A nagy Kusán civilizáció. — *Univerzum.* 1969. 5. sz. 33–47. Képekkel.

**Gervers, Michael:** Ghiselin de Busbecq Buda váráról és 1554–1555-ben tett magyarországi utazásáról. — *Műemlék-vedelem.* 1969. 13. évf. 3. sz. 162–165.

**Hardzsjev, N.:** El Liszickij, az új tipográfusművészet forradalmi előharcosa. — *Magyar Grafika.* 1969. 13. évf. 1. sz. 18–26.

**Hauser, Arnold:** A művészet és az irodalom társadalomtörténete. (utószó: Németh Lajos) Bp. 1968. Gondolat. 1. köt. Bp. 1969. Gondolat. II. köt. 403 ill. 422 l. — 21 cm.

**Komarovszkij** nyomán: Enku 120 000 buddhája. — *Univerzum.* 1969. 7. sz. 37–45. Képekkel.

**Križevci, J. A.:** Ásatások a „bibliai” országokban. (Ford. Auer Kálmán.) Bp. 1969. Kossuth K. Zrínyi Ny. 196. 12 t. — 25 cm.

**Laming, Anette:** Óskori barlangművészet. Láscaux. (Ford. Vajda Endre) Bp. 1969. Gondolat—Franklin Ny. 194 l. 24 t. — 19 cm.

**Langer, Alfred:** Wilhelm Leibl. (Ford. Rónay Mária) Bp. 1969. Corvina. Kossuth ny. 24 l. 24 t. — 17×16 cm. (A művészet kiskönyvtára UF. 32)



- Leonardo da Vinci*: Tudomány és vallás. (Ford. Kardos Tibor.) — Világosság. 1969. 10. évf. 5. sz. 271–272.
- Liebmann, M.*: I pittori della realta in Italia nei s. XVII–XVIII. — Acta Historiae Artium. 1969. Tom. 15. Fasc. 3–4. 257–279. Képekkel.
- Marék, Bruno*: Testvérvárosok a Duna Partján. Bécs. — Budapest. 1969. 7. évf. 5. sz. 4.
- Mavrov, Ivan*: Bulgária új szállodái. — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 2. sz. 56.
- Meggers, Betty J.*: Feltehetően 5000 éve japán halászhok vitték át Dél-Amerikába a fazekasság művészetét. — Univerzum. 1969. 8. sz. 41–44. Képekkel.
- Micheli, Mario De*: Az avantgardizmus. (Dokumentumok. Ford. Szabó György. Jegyz. Sz. Nagy Magda) 2. bőv. kiad. Bp. 1969 Gondolat, Zrínyi Ny. 544 l. 20 t. — 20 cm.
- Montarier, Hubert*: Konrad Witz — egy festő a kézművesek paradicsomában. — Művészet. 1969. 10. évf. 4. sz. 8–11. Képekkel.
- München Múzeuma*. (Hermann Bauer, Dieter Kuhmann. Bev. Theodor Müller. Ford. Körber Ágnes) Bp. 1969. Corvina. Egyetemi Ny. 167 l. — ill. — 34 cm.
- Neue Zürcher Zeitung* cikke nyomán: Kajrován, Észak-Afrika iszlám fővárosa. — Univerzum. 1969. 8. sz. 27–32. Képekkel.
- Neumann, Mark*: A forradalom korszakának művészete. (1917–21) — Művészet. 1969. 10. évf. 11. sz. 11–14.
- Oberhammer Vinzenz*: A bécsi képtár. (Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien) Bp. 1969. Corvina. Athenaeum ny. — 34×30 cm. I–II köt. (Ford. Karátsón Gábor, Gergely Erzsébet.)
- Olgina, Galina*: Az orosz csipke. — Népművészet Házipar. 1969. 10. évf. 11. sz. 6–7.
- Perruchot, Henry*: Cézanne élete. (Ford. Wessely László) Bp. 1969. Gondolat, Kossuth ny. 430 l. 10 t. — 21 cm.
- Perruchot, Henry*: Gauguin élete. (Ford. Keszthelyi Rezső, Lontay László.) Bp. 1969. Corvina, Athenaeum ny. 304 l. 12 t. — 20 cm.
- Pausztovszkij, Konsztantyin*: Vallomások festőkről. (Ford. Mándy Stefánia.) Bp. 1969. M. Helikon — Európa. Kossuth ny. 120 l. 1 t. — 21×22 cm.
- Runyin, V*: A művészet mérésének vágya. — Valóság. 1969. 12. évf. 11. sz. 120–121.
- Saint Blauquet, Henry De*: Az elmerült erőd. — Univerzum. 1969. 8. sz. 13–21. Képekkel.
- Schöffner, Nicolas*: Új szerkezetek a jövőnek. — Valóság. 1969. 12. évf. 7. sz. 81–90.
- Siegel, Curt*: A modern építészet szerkezetformái. Bp. 1969. Műszaki K. Révai ny. 300 l. ill. 25×23 cm.
- Siskov, Ludmil*: Hieronymus Bosch: A Gyönyörök kertje c. képének restaurálása. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. 1969. No. 32–33. 63–68, 178–180. (Francia nyelven is.)
- Stambok, A*: A művész, akit a forradalom szült. (Uitz Béla 80. születésnapjára) — Művészet. 1969. 10. évf. 5. sz. 29–32. Képekkel.
- Stone, Irving*: Michelangelo. Regényes életrajz. (Ford. Beke Margit, Szöllősy Klára.) 2. kiad. Bp. 1969. Gondolat. Zrínyi ny. 630 l. 32 t. — 24 cm.
- Toca, Mircea*: A dada, a szürrealizmus és örökségük. — Utunk. 1969. jun. 13.
- Turnwald, Krisztián*: A magyar pénzverés kezdete. — Az Érem. 1969. 25. évf. 47–48. sz. 1–9. (Ford. Saskó Kázmér.)
- Vasarely, Victor* önmagáról. Bev: Marcel Joray. Bp. 1969. Zrínyi Ny. 49 l. — 29 cm.
- Vasarely, Victor*: The Sources of Order and Beauty. — The New Hungarian Quarterly. 1969. 10. évf. 36. sz. 77–84. Képekkel.
- Vogenbeck, H. F.*: Agamemnon király kincse. — Univerzum. 1969. 12. sz. 31–37. Képekkel.
- Vrioni, Ali* előszava Dercsényi Dezső Magyar Műemlékvédelem c. Unesco kiadványához. (angol és francia nyelven) — Műemlékvédelem. 1969. 13. évf. 4. sz. 250–251.
- Weidhaas, H.*: Gondolatok immateriális értékekről. — Építés-Építészettudomány. 1969. 1. k. 3–4. sz. 239–272.
- Witalewska, Henryka*: Lengyel gyermekképzőművészeti galéria. — Köznevelés. 1969. 25. évf. 1. sz. 32.
- Wölfflin, Heinrich*: Művészettörténeti alapgazalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. — Das Problem der Stilentwicklung in der Neueren Kunst. (Ford. Mándy Stefánia) Bev: Zádor Anna. Bp. 1969. Corvina. Athenaeum ny. 256 l. 36 t. — 20 cm.
- Zabocki, W.*: A lengyel építészet mágikus köre. — Magyar Építőművészet. 1969. 18. évf. 6. sz. 60.
- Zlobin, N. Sz.*: A kulturális forradalom lényegéről. — Népművelési Értesítő. 1969. 10. évf. 1. sz. 55–63.



A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Helle Mária

A kézirat nyomdába érkezett: 1972. VIII. 20. — Terjedelem: 8,5 (A/5 iv)

73.74031 — Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György



## СОДЕРЖАНИЕ

### НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

ЖУЖА УРБАХ: Альбрехт Дюрер 1471—1971 .....	261
САБОЛЬЧ ВАЙАИ: Один жалованный родовой герб времен короля Жигмонда .....	272
ДЕНЕШ РАДОЧАИ: Один жалованный родовой герб времен короля Жигмонда .....	274
ИЛОНА БЕРКОВИЧ: Кем был Ян Провост .....	279
ИЛОНА БЕРКОВИЧ: Михай Мункачи и бельгийская живопись .....	282

### ДИСКУССИЯ

<i>Ленке Хаулиш: Дискуссия кандидатской диссертации на тему «Живопись в Сентендре»</i>	
отзыв оппонента Шандора Конта .....	284
отзыв оппонента Ласло Молнара .....	288
ответ Ленке Хаулиша .....	291
возражение Шандора Конта на ответ Ленке Хаулиша .....	293
ШАНДОР ШОПРОНИ: О деятельности венгерского археологического и искусствоведческого общества в 1971 г. ....	294
ЭМЁКЕ ЛАСЛО – КАТАЛИН САБО: Библиография 1969 г. венгерской искусствоведческой литературы .....	295



## TABLE DES MATIÈRES

### ÉTUDES

URBACH, ZSUZSA: Albrecht Durer 1471—1971 .....	261
VAJAY, SZABOLCS: Un octroi de lettres armoriées de l'époque du roi Sigismond .....	272
RADOCSAY, DÉNES: Un octroi de lettres armoriées de l'époque du roi Sigismond .....	274
BERKOVITS, ILONA: Qui était Jan Provost .....	279
BERKOVITS, ILONA: Michel Munkácsy et la peinture belge .....	282

### DISCUSSIONS

Discussion de la thèse de candidature de <i>Haulisch, Lenke</i> , ayant pour titre: La peinture de Szentendre	
Opinion d'opposant de Kontha, S. ....	284
Opinion d'opposant de Molnár, L. ....	288
Réponse de Haulisch, L. ....	291
Contre-réplique de Kontha, L. à Haulisch L. ....	293
SOPRONI, SÁNDOR: Rapport sur les activités de la Société Hongroise d'Archéologie et des Beaux-Arts de l'an 1971 .....	294
LÁSZLÓ, EMŐKE—SZABÓ, KATALIN: Bibliographie de la littérature des beaux-arts de Hongrie de 1969. ....	295